HISTOIRE DE L'ART

TOME SEPTIÈME

SECONDE PARTIE

ONT COLLABORÉ AU TOME SEPTIÈME

JEAN BABELON, docteur ès lettres,
conservateur-adjoint au Cabinet des Médailles de la Bibliothèque Nationale.

C[te] PAUL BIVER, docteur ès lettres.

LÉON DESHAIRS, conservateur de la Bibliothèque de l'Union Centrale des Arts décoratifs.

Mademoiselle DUPORTAL, docteur ès lettres.

R. DE FÉLICE.

LOUIS GILLET, conservateur du château de Châalis.

CONRAD DE MANDACH, conservateur du Musée des Beaux-Arts de Berne.

HENRY MARCEL, directeur honoraire des Musées Nationaux.

ANDRÉ MICHEL, membre de l'Institut, professeur au Collège de France, conservateur honoraire des Musées Nationaux.

PIERRE PARIS, professeur à la Faculté des Lettres
de l'Université de Bordeaux,
directeur de l'École des Hautes Études Hispaniques,
Institut Français de Madrid.

ANDRÉ PÉRATÉ, ancien membre de l'École française de Rome,
conservateur du Musée de Versailles.

LOUIS RÉAU, docteur ès lettres,
rédacteur en chef de la *Gazette des Beaux-Arts*.

† MARCEL REYMOND.

CHARLES MARCEL-REYMOND.

RENÉ SCHNEIDER, maître de conférences à la Faculté des Lettres
de l'Université de Paris.

PAUL VITRY, docteur ès lettres, conservateur au Musée du Louvre.

92.374. — Imprimerie LAHURE, rue de Fleurus, 9, à Paris. — 9-1925.

HISTOIRE DE L'ART

DEPUIS LES PREMIERS TEMPS CHRÉTIENS JUSQU'A NOS JOURS

Publiée sous la direction de

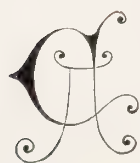
ANDRÉ MICHEL

Membre de l'Institut,
Professeur au Collège de France,
Conservateur honoraire des Musées Nationaux

TOME VII

L'Art en Europe au XVIIIe siècle

SECONDE PARTIE



LIBRAIRIE ARMAND COLIN
PARIS, 103, BOULEVARD SAINT-MICHEL

1er TIRAGE : 1924.

CHAPITRE X

L'ARCHITECTURE EN FRANCE DANS LA SECONDE MOITIÉ DU XVIIIE SIÈCLE[1]

DU VOYAGE DE SOUFFLOT EN ITALIE (1750) AUX BARRIÈRES DE LEDOUX (1786)

Vers 1750 se multiplient les symptômes d'un changement du goût. De Cotte a disparu en 1735, J. Gabriel, en 1742, Meissonnier, en 1750, Boffrand, en 1754. La « petite manière » va se relever au contact de ce que le marquis de Marigny appelle la « sagesse simple des anciens ». Son voyage en Italie avec Soufflot et Cochin (1749-1751), ses vingt ans de surintendance des Beaux-Arts (1754-1774), la vive campagne de Cochin dans le *Mercure* et ses autres opuscules contribuent à tuer chez nous « l'esprit de vertige » qui chantournait les formes. Dans sa *Supplication aux Orfèvres* (*Mercure*, décembre 1754), Cochin prie les architectes, « lorsque les choses pourront être carrées, qu'ils veuillent bien ne pas les torturer...; que, lorsque les couronnements pourront être en plein cintre, ils veuillent ne pas les corrompre par ces contours en S qu'ils semblent avoir appris des maîtres écrivains...; de nous faire grâce de ces mauvaises formes à pans coupés qu'il semble qu'ils soient convenus de donner à tous les avant-corps de bâtiments ». Il les assure « que tous les angles obtus ou aigus... sont désagréables en architecture, et qu'il n'y a que l'angle droit qui puisse faire un bon effet. Ils y perdraient leurs salons octogones; mais pourquoi un salon carré ne serait-il pas aussi beau? » Ils ne seraient plus réduits « à substituer des herbages et autres gentillesses mesquines aux modillons, aux denticules, et autres ornements

1. Par M. René Schneider.

inventés par des gens qui en savaient plus qu'eux ». Mais ni Cochin ni personne n'a créé le mouvement. La réaction s'est faite d'elle-même, par une logique spontanée, au plus profond de l'esprit français, toujours classique en son essence.

Mais elle se fait lentement. Entre 1750 et 1770 à peu près l'étude de l'antique devient plus attentive, sans aller jamais jusqu'à l'antiquomanie dont l'idéal est le pastiche. Ni les fouilles d'Herculanum (à partir de 1738), ni la découverte de Pompéi (1755) ne produisent encore leurs fruits. Les *Antichità di Ercolano* (à partir de 1757) ne contiennent que des modèles de peintures ou d'objets, le Musée de Portici ne sera constitué qu'en 1765, l'ouvrage de Le Roy (1758) commence à peine sa propagande. A Paris M. de Vandières, qui a la charge du goût public, écrit à son ami Soufflot, à propos de sa maison du Roule : « Je ne veux point de la chicorée moderne, je ne veux point de l'austère ancien. *Mezzo l'uno, mezzo l'altro* (1760). » L'esprit classique, c'est alors l'étude plus exacte de l'antique, mais encore étroitement associée au respect de la Renaissance italienne, de notre XVIIe siècle, même du moyen âge, et à la préoccupation des besoins modernes. C'est cet équilibre plus ou moins délicat qui fait pour nous le prix inestimable de l'œuvre de Jacques-Ange Gabriel et même de celle de Soufflot, celle-ci du reste beaucoup plus hardie.

JACQUES-ANGE GABRIEL (1698-1782). — Il a été durant vingt ans le maître de l'architecture et peut-être, mais rien n'est moins sûr, du goût décoratif français. Né en plein règne du Grand Roi, héritier d'une vieille dynastie d'architectes, il est formé par son père, qui avait été le collaborateur et le parent de Mansart, et s'abstient du voyage en Italie. Ce Premier architecte du roi (1742) a donc en lui la tradition du classicisme moderne tel que le XVIIe siècle l'avait fixé. Mais son goût naturel pour la sobriété, le don des fines proportions et presque toujours une aisance souveraine font penser que ce précurseur du « Louis XVI » eut comme une intuition de l'hellénisme.

A ne regarder que ses œuvres les plus importantes, la première est l'École Militaire (1751). Pour cette caserne-collège le roi avait demandé une « belle et noble simplicité ». Mais, création royale, réplique à l'Hôtel des Invalides et destinée à des fils de gentilshommes, il y fallait quelque grandeur. La façade sur le Champ de Mars, pour atteindre le grand effet, risque la lourdeur. Son pavillon central est un péristyle de huit colonnes corinthiennes de grand ordre, fort riche : et voilà la part de l'art « grec ». Elle se couronne d'un dôme à quatre pans, de pur apparat, qui ne recouvre aucun espace libre, mais symbolise la puissance et la gloire militaires : voilà la part de la tradition française, consacrée par Lemercier, puis par Le Vau au palais royal du Louvre, par Mansart à Clagny,

par Boffrand à Lunéville. L'édifice pyramide ainsi bellement. Mais, de l'autre côté, deux portiques superposés encadrent de leurs ordonnances ce séminaire de cadets : voilà la part de l'Italie romaine. L'effet général soutient bien le voisinage redoutable des Invalides, avec moins d'ambition et plus de jeunesse. La décoration extérieure cherche la pureté antique, et, au dedans, celle de la Salle des Maréchaux, de Verberckt (en 1755), est déjà par ses motifs militaires du pur « Louis XVI ».

Déjà plus dégagés sont les deux pavillons de la place Louis XV, aujourd'hui de la Concorde. Ils étaient destinés à encadrer d'un ensemble monumental la statue du Bien-Aimé, enfin guéri pour le bonheur de ses



Phot. Giraudon

Fig. 284. — J.-A. Gabriel : L'École Militaire, à Paris. Façade principale.

peuples. Le beau projet de Gabriel commence d'être exécuté en 1754. La place est aujourd'hui défigurée : fossés maçonnés à refends et tapissés de gazon, guérites à trophées, souvenirs lointains et inconscients du moyen âge, ont disparu avec le dessin primitif. Mais les estampes nous ont conservé l'aspect magistral de ce grand décor. Ce n'est plus un monument qui est ici le motif d'axe, mais la rue Royale, c'est-à-dire une perspective ouverte sur une église projetée, qui sera la Madeleine. Cette rue, Gabriel veut la border de maisons uniformes, d'ordonnance simple et noble, pour conduire tout droit la vue vers le centre du tableau. Les deux édifices symétriques ne sont donc que l'accompagnement de ce thème essentiel du décor. Ce sont des « façades qu'on suit, mais où on n'entre pas », des « tribunes » tournées vers la statue du roi. Pur placage destiné à l'effet, cette colonnade corinthienne sur soubassement à refends, sous longue terrasse à balustrade, est une belle réminiscence

de celle de Perrault, que Patte déclare le « triomphe de l'architecture française ». Même inutilité pratique, sans correspondance avec les plans intérieurs, même obscurité projetée sur les ouvertures, même plafond, même système de poussée des plates-bandes, même usage dissimulé du fer. Mais, cette fois, plus de colonnes couplées. C'est plus léger. Et rien ne vient interrompre au milieu le grand rythme de cette façade et la rectitude de son long profil. Il s'accorde à l'horizontalité de la place et donne à l'ensemble cet air de sobriété élégante qui sera le caractère du « Louis XVI ». Malgré la recherche de la finesse, qui a non



Phot. Giraudon.

Fig. 285. — J.-A. Gabriel : Le Ministère de la Marine, à Paris. Détail.

seulement exclu le couplement des colonnes, mais encore amaigri les piliers du soubassement, chacun des deux édifices est d'une justesse de proportions qui fait qu'il se suffit, tout en collaborant à une ample harmonie.

A Versailles, c'est J.-A. Gabriel qui, après la mort de son père (1742), aménage les cabinets du roi et peut-être préside de haut à la décoration. Verberckt sculpte les boiseries dans le même style jusqu'en 1767, mais avec un sentiment toujours plus délicat de la fleur naturelle. Antoine Rousseau paraît pour la première fois au Cabinet du Conseil vers 1755 : il y révèle une surprenante intuition du goût prochain, un esprit nouveau dans les symboles politiques, administratifs, militaires, et dans les formes une fierté qui annonce le retour au « Louis XIV ». Mais surtout Gabriel reprend deux pensées de Mansart. L'une, c'est la nouvelle salle d'Opéra

(1753-1770). Sa noble façade à péristyle sur les Réservoirs s'harmonise à celle du Grand Roi sur le parc. On fut émerveillé par sa disposition en ovale tronqué, souple à la vue autant que propice à l'acoustique, et par la richesse de sa décoration, fondue dans une tonalité générale vert et or. Elle n'offre partout que plates-bandes sur fines colonnes; mais, au foyer somptueux, les sculptures de Pajou tiennent la place des ordres. L'autre pensée fut de refaire toute la partie du château qui regarde la Cour d'honneur : vaste et néfaste projet, qui visait à supprimer au nom de l'unité de style l'œuvre de trois architectes, le goût de deux générations et la pensée de deux rois. En 1772 l'aile droite s'élevait, colossale, de goût gréco-romain, avec une façade de temple tétrastyle entre soubassement et fronton! Sans doute ce thème est un lieu commun depuis la Renaissance, mais l'exécution est lourde. Les colonnes, de grand ordre, sont écrasées sous leurs tambours trop visibles. Le sens de l'harmonie s'est évanoui dans le souci de la majesté antique. L'aile oppresse les jolis bâtiments de pierre blanche, brique rose et ardoise bleue, qui donnent à la Cour de marbre un air de jeune fantaisie. Ce vandalisme académique n'eut pas assez d'argent à sa disposition pour les détruire. Son excuse, c'est que l'idée remontait à Mansart lui-même, et ce sont les indiscutables à-coups de cette façade du château.



Phot. Chevojon.

Fig. 286. — J.-A. Gabriel : La Salle d'Opéra, à Versailles. Détail.

Le vrai pressentiment de l'antique uni à la tradition française, c'est le Petit Trianon. Il fait partie d'un ensemble de jolis « hermitages », qui sont une spécialité originale de ce délicat artiste. A Fontainebleau (1749), à Compiègne (1753), à Choisy (1754-1756) ces petits casins, précurseurs des Bagatelles prochaines, naissent en quelques mois d'un caprice du roi ou de la marquise. Destinés au retrait, ils développaient dans les jardins

un simple rez-de-chaussée sous balustrade. Pas d'ordonnance. Rien que le charme inanalysable de l'harmonie et de la grâce. Le Petit Trianon (1762-1764) est un joli cube isolé aux quatre faces différentes. Pour varier son décor, Gabriel profite habilement des différences de niveau. La façade sur les jardins est la plus riche : comme dans la maison antique, l'art, discret du côté où arrive l'étranger, se réserve pour la jouissance du maître. De ce côté un portique tétrastyle donne la note royale et un léger mouvement à la petite maison, haussée sur perron, toute blanche. Au-



Phot. Pamard.

Fig. 287. — J.-A. Gabriel : Le Petit Trianon, à Versailles.

dessus de la corniche, une balustrade court le long de la terrasse à l'italienne. Et c'est tout. Exquise sobriété, sans sécheresse. Les colonnes sont une application de l'ordre colossal, auquel Gabriel est voué, comme Mansart, comme Boffrand. Mais ici quelle mesure ! Tout le charme vient du choix des proportions, dont Blondel, pour la façade de la cour, nous donne les chiffres, comme on révèle un secret. Cette harmonie, qui comprend aussi le pavillon octogone (1750), était plus sensible encore, quand ce bijou classique était serti sur deux de ses facettes par le dessin d'un jardin français. La sculpture y traite l'ornement grec avec une correction antique. A l'intérieur au contraire la décoration végétale, sculptée par Guibert, s'épanouit à la salle à manger et au cabinet du roi, aussi

naturelle que s'il l'avait cueillie toute fraîche dans le parterre. L'ensemble est déjà du « Louis XVI », et d'un goût si fin, qu'on a voulu y retrouver l'inspiration de l'art grec, une sorte d'atticisme. On a même invoqué l'effet de la publication récente (1758) de Le Roy sur les *Ruines des plus beaux monuments de la Grèce*. En réalité ce qu'il y a de plus grec ici, c'est la perception juste des rapports. « Le Petit Trianon, dit M. Pératé, a la grâce de l'Erechtheion. » Mais la Grèce « n'y est pressentie qu'à travers la Renaissance romaine et la tradition de Mansart ». A la vérité, c'est ici un des pavillons de Marly, affiné par la nature d'architecte la plus distinguée du siècle.

Que la mesure, même en ce moment d'élection, soit délicate à garder, c'est ce dont témoigne le Palais Royal. La façade de Moreau-Desproux sur la cour d'entrée (à partir de 1765) superpose le dorique et l'ionique en entre-colonnements trop larges. L'ensemble en équerre sous les combles mansardés est du lieu commun un peu lourd. En revanche, le vestibule d'honneur et le célèbre escalier, de Contant d'Ivry (vers 1765), sont des œuvres très originales. Mais l'art y est près de l'artifice. Partout la magie de l'effet cherche à suppléer à la modicité de l'espace. Sur ses trois travées de colonnes doriques, le vestibule surbaissé paraît beaucoup plus profond qu'il n'est; et l'escalier où il conduit avec majesté, très étroit et très haut, est composé comme un habile scénario. Des glaces au palier et des peintures en trompe-l'œil, de De Machy et Taraval, trouent les parois d'horizons illusoires. Les volées réussissent à être monumentales, et aux rampes en fer poli le dessin déjà sévère des rinceaux atténue la grâce des courbes.

Soufflot (1713-1780). — Lui aussi représente la diversité des tendances et le compromis où elles s'arrêtent au tournant du siècle, mais avec quelque chose de plus abstrait dans la science et une préoccupation déjà plus vive des formes antiques et italiennes. C'est lui qui élève le monument le plus considérable de l'époque. Formé à Lyon, porte de l'Italie, par l'italianisant Delamonce, il a été à l'Académie de France (1734) écouter la grande leçon de Rome. La coupole de Saint-Pierre projettera sur sa pensée, sur toute sa vie, son ombre colossale. De beaucoup de dômes italiens aussi plans et coupes s'accumulent dans ses portefeuilles. Appelé à donner (1741) les plans de la façade de l'Hôtel-Dieu de Lyon, il révèle un goût sobre et grand. Développée en longueur sur le quai du Rhône aménagé par lui à cet effet, elle garde le calme d'un décor monumental. Trois saillies seulement l'animent au centre et aux extrémités. La longue balustrade rectiligne n'est elle-même interrompue que par le dôme, dont elle devait faire ressortir l'élan, malheureusement intercepté plus tard par Loyer. L'ensemble, se détachant sur le fond de la colline

de Fourvières, est grandiose comme le site, et grave comme il sied à un Hôtel-Dieu. La Loge du Change (1747-1749) est tout autre chose. Peu de masse. Les vides y prédominent, comme il convient à un édifice de va et vient, lieu de négoce, où le portique tout ouvert du rez-de-chaussée est le motif principal. L'ordonnance se fait discrète pour gens d'affaires. Rien que de composite à la moderne dans ce petit bâtiment harmonieux. Peut-être même les trois amortissements chantournés, cadrans et écusson, communiquent-ils au profil, comme on le pensa alors, quelque chose du « mixtiligne » d'Oppenord.

Mais voici Soufflot académicien (1749). Cochin l'adjoint à la petite troupe qui encadre M. de Vandières dans son voyage d'études en Italie. C'est la seconde fois que ce dévot entre au « paradis des artistes ». A Turin le style « extravagant » du P. Guarini lui fait horreur, et il retrouve avec colère dans le grand salon de Stupinigi « le goût des folies de Meissonier ». Mais à Venise et à Vicence il se pénètre de la majesté de Palladio et, de Rome, court aux prodigieuses ruines de Pœstum (1750) dont il vient d'entendre parler. Il est le premier architecte de France à mesurer et dessiner (1764) les vestiges de la colonie dorienne, le mâle dorique grec, dont il se souviendra dans nombre de petits édicules, surtout à Ménars et à Chatou. Il revenait en France avec la pensée de prêcher d'exemple, lorsqu'un vœu de Louis XV convalescent à Sainte-Geneviève lui en donne en 1757 une éclatante occasion. Le plan de la nouvelle église date de cette année, et la construction commence en 1764 pour ne se terminer qu'à la veille de la Révolution.

Le plan est une croix grecque surmontée d'une coupole. C'est, pour l'essentiel, le plan du Saint-Pierre de Bramante, très logique ici, puisque la coupole était pour recouvrir comme un énorme reliquaire la châsse exposée au centre de la croix. Hardie et compliquée est la structure. La coupole à triple calotte, qu'il a conçue, mais non construite, s'élève par une stéréotomie savante sur ces pendentifs qu'il avait admirés à Rome. A l'origine, les quatre piliers qui la soutenaient étaient très légers, pour rester en harmonie avec les légères colonnes de la nef : de là, fractures, critique des constructeurs, renforcement nécessaire par le praticien Rondelet. C'est que Soufflot est un virtuose de l'élégance ; il demande à la pierre le maximum de résistance, comme les maîtres gothiques. Comme eux il sacrifie volontiers aux espaces libres murs et supports. Dans les nefs, voici pour la première fois l'usage en grand des colonnes isolées, comme chez les anciens. Leurs effets de perspective sont magnifiques, avec quelque chose de théâtral. Mais il voûte sur elles, contrairement à la règle antique ! Partout, à ces petites voûtes en coupoles, en lunettes, en évidements, on retrouve le principe de la structure gothique qui multiplie en les divisant poussées et résistances ! Des arcs-boutants sont même

dissimulés contre la grande paroi extérieure. Alors on se souvient que ce grand chercheur avait voulu « réunir la légèreté de construction des édifices gothiques », qu'il admirait, « avec la pureté et la magnificence de l'architecture grecque ». Dans ce vaisseau original quarante-deux fenêtres versaient à flots la lumière, dont l'époque fut avide. La Révolution a assombri le monument trop « hilare » qu'elle dédiait désormais aux grands morts. Un luxe de délicats ornements brodait ce colosse. Soufflot n'oubliait ni la luxuriance des façades médiévales ni celle qui fleurissait aux ruines de Baalbek et de Palmyre, dont il venait de lire la description dans l'ouvrage déjà fameux de Wood (1753).


Phot. Neurdein.
FIG. 288. — Soufflot : Le Panthéon. La nef.

A l'extérieur il a dressé sur le péristyle du Panthéon romain la colonnade circulaire du tempietto de Bramante, amplifiée jusqu'à l'énorme, et sur celle-ci la coupole de Saint-Pierre du Vatican. C'est une synthèse originale de ses admirations italiennes. Le péristyle relègue au rang des vieilleries les façades en bas-reliefs des églises baroques. Là est sa nouveauté, même après les péristyles de Lemercier à la Sorbonne et de Servandoni à Saint-Sulpice. Mais il n'a pu se grandir à cette taille avec nos petits matériaux qu'en usant d'expédients : les plates-bandes appareillées sont traversées d'armatures de fer comme aux colonnades du Louvre et du Garde-meuble ! Pour contre-buter la poussée à chaque extrémité, les dernières colonnes sont couplées : voilà donc des colonnes isolées contreforts ! L'effet général est grandiose. Tout l'édifice semble fait pour le dôme, qui domine Paris en pointant sur la colline, comme celui de Saint-Pierre domine la Ville Éternelle. L'impression du colossal, cherchée déjà à Saint-Sulpice, est pleinement obtenue. Pour mieux assurer l'effet, Soufflot dessina en exèdre la place qui encadre son monument et ouvrit une noble avenue qui ménage à cette masse verticale une perspective

adéquate. Mais ce chef-d'œuvre de science technique reste un peu froid. Le rationalisme scientifique suffit-il à créer une œuvre d'art vivante et émouvante? Très érudit et déjà très antiquisant, le mâle Soufflot va bien plus loin que Gabriel dans l'évolution; mais son art du composite, ses velléités gothiques, l'élégance française de ses petits monuments le classent encore à ses côtés dans cette période d'équilibre éphémère.

LES TRENTE DERNIÈRES ANNÉES
LA VELLÉITÉ ARCHÉOLOGIQUE

Cette fois encore l'architecture monumentale et l'architecture privée suivent des destinées différentes. L'une, tout en restant originale, se croit obligée par sa noblesse de se rapprocher le plus possible de l'antique; l'autre n'en prend que juste ce qu'il faut pour donner au style si français dit improprement « Louis XVI » sa tenue et sa dignité.

Il y a cependant des formes générales, et c'est à l'antiquité qu'elles demandent leur accent. D'Angiviller, directeur général des Bâtiments, veut rappeler les arts « à leur ancienne origine ». A l'Académie Royale règnent les antiquaires comme Caylus, et dans les arts décoratifs tout, dit Grimm, « se fait aujourd'hui à la grecque ». Pour être exact, selon son ambition nouvelle, l'architecte ne se fie même plus aux interprétations de Vitruve : il ausculte scientifiquement les ruines, les ruines authentiques et sacrées. Quand il élève un monument, vite il va contrôler à Rome ses mesures et ses effets. De Wailly y revient deux fois, quand il travaille à la Comédie-Française (l'Odéon), Gondoin y va, quand il édifie l'École de Médecine, Antoine, quand il entreprend la Monnaie, Couture, pour son église de la Madeleine. Il n'est d'art que selon la science, et il n'est de science que selon les originaux. C'est alors, alors seulement, que les fouilles d'Herculanum et de Pompéi, l'installation du Musée de Portici portent tous leurs fruits, alors que se succèdent les magnifiques ouvrages d'archéologie, qui propagent efficacement notions, mesures et dessins pris là-bas sur le terrain.

Mais cette fois l'enthousiasme des purs va plus loin : il veut atteindre la sacro-sainte antiquité jusque dans la pureté originelle. Dans une impatiente avidité des sources, antiquaires et architectes cherchent dans l'Italie romaine l'Italie hellénique, remontent de celle-ci à la Grèce mère, et ici même s'enquièrent de l'authentique archaïsme, qui naguère choquait le goût de J.-Fr. Blondel. On cultive moins le corinthien romain, dont la luxuriance fleurit encore à Sainte-Geneviève de Soufflot. On abandonne l'ionique de Michel-Ange et de Scamozzi, avec ses guirlandes

adventices. On revient à l'ionique ancien, au grec, dont les volutes s'incurvent autour de colliers d'oves et de palmettes. Mais à partir de 1775 c'est le dorique qui prime, le mâle dorique sans base, retrouvé parmi les acanthes aux champs sauvages de Pœstum et d'Agrigente, puis à l'Acropole d'Athènes. Soufflot en 1750, Le Roy en 1758, Stuart et Rewett en 1765, l'abbé de Saint-Non même en 1781-1786 ont révélé au monde la simplicité robuste de l'ordre, dont la colonne n'a que cinq diamètres dans son plus libre épanouissement, tandis que le corinthien romain chiffrait à neuf ou dix son éloquence de déclin. Ils oublient que ce dorique, beau de sa nécessité, ne comporte pas le pastiche; ils le privent même de ses cannelures, l'amincissent au besoin. Mais c'est bien du dorique grec que voudraient pratiquer Antoine au portail de la Charité, Brongniart au couvent des Capucins et Ledoux dans plusieurs barrières de Paris. C'est bien du dorique romain rapproché du grec que font De Wailly à l'Odéon et Chalgrin à Saint-Philippe-du-Roule, quand ils veulent exprimer, même devant un théâtre, la gravité de leur temps.



Phot. Neurdein.

Fig. 289. — Antoine : L'Hôpital de la Charité, à Paris.
(D'après une ancienne lithographie.)

Quelle qu'elle soit d'ailleurs, l'ordonnance est plus régulière. La superposition des divers ordres, inconnue des Grecs, devient rare. Au lieu de n'être qu'un élément de décor, la colonne presque toujours s'isole et porte quelque chose, toujours selon la logique des Grecs, systématiquement reprise par Soufflot. Le péristyle, transmis à Rome par la Grèce, annonce indifféremment, sur la façade, église, théâtre, hôpital, hôtel ou même maison. De plus en plus la colonne soutient une architrave, pure forme grecque, tandis que le classicisme moderne pratiquait volontiers l'arcade romaine, maintenue néanmoins par le prestige de Palladio et toujours nécessaire aux soubassements. Aux ouvertures aussi la plate-bande tend à remplacer l'arc en plein cintre; et son trait net, régulièrement répété, concourt, avec les lignes filantes et coupantes de la corniche, de la balustrade, à un effet général de rectitude. Au nom de la raison on évite les ressauts. Pavillons et avant-corps ou disparaissent, ou atténuent leur saillie. L'uniformité des murs, où les pleins gardent leurs droits, laisse prédominer l'effet des masses dans leur simplicité puissante. On

cherche enfin à faire tomber la lumière d'en haut pour coordonner ses effets au lieu de les briser en réfractions. C'était l'éclairage du temple hypèthre; c'est l'idéal des dévots de l'antique.

La décoration proprement architecturale s'harmonise à ces effets par sa sobriété. La clef sculptée, l'agrafe, devient plus rare, puisque la plate-bande remplace souvent l'arcade; le bas-relief rectangulaire s'encastre dans les parois et les caissons à rosace aux voûtes en berceau. Les « herbages » dépérissent, comme l'avait souhaité Cochin. C'est la même évolution qu'à la Renaissance, qui avait tué l'exubérance végétale du moyen âge finissant. Et voici qu'à leur place l'ornement gréco-romain : mutules et denticules, oves, rais de cœur, chapelets de perles et de grains, palmettes, grecques, méandres et guillochis, fixe aux moulures son élégance fine, mais un peu sèche. Jamais on n'a senti comme sous Louis XVI sa distinction, qui flatte le goût le plus intime de l'époque.

Mais que de retouches il faudrait apporter à ce tableau! Malgré le souci archéologique, on ne copie jamais l'antiquité : on l'interprète. Non seulement chacun la voit avec sa vision propre, mais il la voit aussi à travers d'autres modèles bien-aimés, qui déjà s'étaient servis d'elle pour s'exprimer eux-mêmes, par exemple à travers Palladio, qui reprend une faveur inouïe. La tradition classique moderne, celle qui venait de notre Renaissance et du grand Mansart par Blondel et Gabriel, reste très vivante, surtout dans l'architecture civile. Combles et mansardes persistent : cette coiffure d'ardoise donne au Palais de Justice, à certaines parties de la Monnaie, l'allure bien française qui convient à ces institutions. Le dôme même, tronqué à la française, ovoïde à l'italienne, rarement surbaissé à la façon du Panthéon romain, n'a jamais disparu. Sur bien des monuments publics, comme sur l'hôtel de Salm et sur la « petite maison » de Bagatelle, il pose une couronne qui annonce la majesté des intérêts logés en ce lieu ou la noblesse du maître. Avec tous leurs souvenirs les architectes font du composite, mais qui est de leur temps et, dans leur temps, n'est qu'à eux.

Partout un frais naturisme relève le goût gréco-romain. C'est la décoration végétale qui peint ou sculpte aux lambris ou modèle en stuc, — à Versailles, à Trianon, à Bagatelle, à Fontainebleau, — de vraies fleurs, des fruits savoureux, des scènes et attributs champêtres. C'est l'architecture rustique des hameaux, c'est celle des jardins paysagers, dessinés selon des principes pittoresques pour la rêverie des promeneurs solitaires. A l'extrême fin du siècle le goût du colossal est encore une de ces évasions. Antiquité encore? Sans doute; mais il y a une archéologie visionnaire. L'architecture monumentale est hantée de l'art romain impérial et des fantastiques gravures de Piranesi. Gondoin, Peyre, Poyet, Chalgrin,

Ledoux sont repris de ces vertiges; mais, comme les matériaux sont plus maniables sur le papier, ce ne sont guère que des projets, et inexécutables. Boullée y pousse la mégalomanie jusqu'au délire. Même à l'Égypte multimillénaire on emprunte la forme compacte des mastabas, obélisques, pyramides, sphinx, mystérieux gardiens des tombeaux. Et déjà, dans les jardins anglais, des fabriques gothiques remettent en honneur l'arc brisé. A la veille de la Révolution, un romantisme inquiet, antiquisant, exotique, naturiste, et déjà médiéviste, emporte parfois notre architecture bien loin de la correction académique.

L'ARCHITECTURE RELIGIEUSE. — Concilier le sentiment chrétien et les formes authentiques du paganisme était un problème autrement difficile que celui qui s'offrait à l'art baroque. Aussi s'en tient-on quelquefois à la tradition, même la plus ancienne. A Orléans, Trouard, Legrand et Pâris élèvent avec piété en un gothique moins correct qu'ils ne voudraient le portail et les tours de Sainte-Croix (1770-1790): ils préparent sans le savoir la grande réhabilitation qu'entreprendra le romantisme. Le baroque survit dans les œuvres exécutées par les religieux architectes, toujours plus fidèles au passé : à l'église des Billettes et au portail de Saint-Thomas-d'Aquin, par le frère Claude, dominicain. Le chantourné se perpétue à Saint-Désir de Lisieux (1758). Pour la Madeleine, Contant d'Ivry avait conçu en 1764, comme fond à la belle perspective qui s'ouvrait de la place Louis XV, une croix latine avec dôme, précédée d'un grandiose portique tétrastyle. Mais, à ses plans, Couture plus hardi, mettons plus classique, substitue dès 1777 un péristyle de temple « grec », le modèle de celui de Vignon, que nous avons sous les yeux. Cette fois l'assimilation est consommée : l'église chrétienne est un *naos* périptère.


Phot. Neurdein

FIG. 290. — Chalgrin : Église Saint-Philippe-du-Roule, à Paris. La nef.
(D'après la gravure de Janinet.)

Mais la nouveauté, c'est la basilique antique ou paléochrétienne.

Beau rectangle, précédé d'un péristyle à fronton, divisé en trois nefs par deux rangs de colonnes, tout en perspective longitudinale, terminé en hémicycle et d'harmonie simple et grave. L'économie et la mode la recommandaient. Potain, romain passionné, commence en 1766 sur ces données l'église de Saint-Germain-en-Laye, Poyet, en 1785, celle de Saint-Sauveur à Paris, aujourd'hui détruite, et Girardin, vers 1778, la chapelle Beaujon, dont la nef sur colonnes, couverte d'une voûte à caissons, s'achevait en rotonde périptère éclairée comme le Panthéon de Rome.

Mais le spécialiste de la basilique est Chalgrin, élève de Servandoni. L'église disparue du Gros-Caillou et surtout Saint-Philippe-du-Roule (1774-1784) s'imposèrent comme des modèles. Certes, c'est toujours du composite : deux tours devaient marquer la naissance de l'hémicycle ; un comble en plats-bords de sapin, selon le procédé de Philibert de l'Orme, se dissimule derrière un attique ; à l'intérieur, les balcons à balustres sont du Palladio, et, au lieu d'une charpente à plans inclinés ou d'un plafond à soffites, une belle voûte en bois peint simulant la pierre développe sur la nef son cintre harmonieux. Voilà bien des libertés, et même une hérésie, puisque Chalgrin voulait voûter en pierre sur colonnes isolées. Mais il avait tout de même consulté en Italie les prototypes vénérables. Le portique tétrastyle dorique, la porte de dessin antique, le plan sobre et majestueux, le berceau à caissons de courbe si rythmée, la double rangée de colonnes d'un ionique très proche de l'ancien font de ce monument un curieux exemple d'adaptation. L'époque, avide déjà des origines de l'art chrétien autant que des sources de l'art grec, s'y crut revenue à l'âge de Constantin, qui avait essayé le premier d'accommoder aux pensers nouveaux les formes antiques. Dès lors le type basilical abonde dans les projets. Boullée l'adapte même à des bibliothèques. La Restauration, catholique et romaine, en fera un lieu commun.

Il va sans dire que le style « grec », dorique surtout, s'insinue dans la vieille église gothique pour donner au chœur la dignité d'un *naos*. Des colonnes doriques cannelées transforment les chœurs de Saint-Merry et de Saint-Médard. Ceux de Bayeux, Amiens, Bourges, Chartres sont accommodés à la noblesse antique. Parfois, par exemple dans la chapelle de l'évêché de Séez, l'autel où reposent les reliques reprend la forme du sarcophage, comme aux temps paléochrétiens. Certains jubés deviennent des entrées de temples : celui de la cathédrale de Rouen, dessiné par Couture en 1775, dressait sur six colonnes ioniques un entablement de marbre cipolin blanc et vert antique provenant de Leptis Magna. On veut, au moins autour du Saint des Saints, les formes qui plurent à Jupiter.

Les ordres monastiques ont toujours été prompts à suivre les modes

nouveaux de construire et de décorer. Au couvent des Capucins de Saint-Louis-d'Antin (1781), Brongniart réalise une idée originale : accommoder à la simplicité de l'ordre séraphique celle de l'ordre dorique de Pœstum. Façade et intérieur, gâtés par l'aménagement du lycée Condorcet, expriment encore, avec la forte personnalité de l'architecte, la vertu d'une conception qui n'était pas qu'un paradoxe. L'église forme simplement un des pavillons de la large façade. La passion de l'unité et de la symétrie abolit donc ici d'un seul coup la millénaire tradition monastique qui survivait encore aux Invalides et au Val-de-Grâce : accuser vigoureusement la chapelle au-dessus des bâtiments de la communauté. Cette inégalité, c'était le sens des valeurs morales et un symbole : on y renonce! De longs traits d'appareil, deux niches, deux bas-reliefs à l'antique animaient seuls cette surface sévère. Sur la porte et surtout sur le cloître pèse lourdement la hantise de Pœstum. Le dorique y veut être archaïque, « avec ses proportions exactes », dit Thiéry, sans base, ni cannelures, ni triglyphes, galbé en pyramide et trapu. Ce cloître est un atrium dorique! Module et décor y arrivent à une profonde impression d'austérité. Ce franciscanisme baptise les formes de l'antique Posidonia pour leur faire exprimer son abstinence et parce qu'elles favorisent son économie.

Monuments publics. — Ils affrontent une grosse difficulté : concilier avec les nécessités pratiques les formes antiques les plus pures, donc les plus sévères, ou celles de la Renaissance italienne, ou même celles de notre xvii[e] siècle, qui s'imposent toujours au respect. Esprit antiquisant et positivisme moderne luttent pour composer du nouveau. Quand les hôpitaux ont une ordonnance, elle est, naturellement, dorique, pour la « convenance ». Tels l'hôpital Cochin (1780) et le portail de la Charité, d'Antoine, en dorique archaïque. L'hôpital Beaujon, par décence, se prive même des ordres et pousse au lugubre l'austérité. Pour exprimer la majesté de la Justice, Antoine (vers 1780) élève, sur un perron archi-monumental et pénible d'ascension, un lourd pavillon que précède un péristyle naturellement dorique. Seulement il le coiffe d'un dôme quadrangulaire, à la Louis XIV !

A la Monnaie, commencée en 1771, il réussit à réaliser des intentions qui semblaient peu conciliables. D'une part, il fallait loger des services techniques, et sur un terrain ingrat : aussi cet immense monument est-il un système de cours. Mais il fallait en même temps élever le palais de la Fortune publique. Aussi Antoine, qui fit le pèlerinage de Rome, conçoit-il en palais romain cette belle masse sur le quai Conti, qu'il voulait aménager en terrasse à balustres. L'avant-corps, par ses colonnes d'ordre colossal surmontées des statues de Pigalle, Mouchy

et Lecomte, cherche les effets de richesse, en contraste avec le reste. Un vestibule monumental voûté en berceau sur vingt-quatre colonnes doriques donne à cette Monnaie une entrée analogue à celle du palais Farnèse. Avec l'escalier à loggia et coupole et la riche salle du Musée, il est pour représenter dans cet établissement d'industrie les idées de grandeur et de prospérité nationales. Au fond de la cour d'honneur le grand atelier de monnayage s'avance en petite basilique d'ordonnance dorique, hypèthre, et terminée par une niche absidale où se dresse toujours la déesse du lieu, la Fortune. Les neuf balanciers y reçurent la forme d'autels antiques! Il faut regarder de près pour découvrir la note du classicisme français moderne. Mais elle y est : ce sont les combles autour de la cour d'honneur, les dômes quadrangulaires au-dessus du grand atelier et sur la rue Guénégaud. Décidément l'érudition n'enlève personne ni à soi-même, ni à son temps, ni à son milieu.

Les établissements scientifiques satisfont à l'esprit nouveau. Ni le Collège de France (Chalgrin), ni l'École des Mines, graves de style comme leur objet et l'époque de d'Alembert, n'avaient à résoudre de difficultés techniques, comme l'École de Chirurgie (1769-1786). Ici Gondoin, malgré le peu de profondeur du terrain, veut de grands effets d'ordonnance. Beaucoup d'espace est perdu pour l'utile, mais gagné, pense-t-il, pour la beauté. Romain (1758) et revenu à Rome en 1775, pour s'y mieux pénétrer des formes antiques, il érige à l'entrée un arc triomphal à la Chirurgie, représentée dans un bas-relief. Des deux côtés le portique d'ordre ionique qui va tournant autour de la cour permet aux modernes disciples d'Hippocrate de péripatétiser. Il conduit au fond à un temple corinthien hexastyle : le temple d'Esculape. Toujours le contraste des ordres. Mais ce temple contient un « amphithéâtre », dont les couloirs d'accès tournent, comme les vomitoires du Colisée autour de la *cavea*. L'inscription latine : *Ad coedes hominum prisca amphitheatra patebant*, commente bien le jeu d'idées que Gondoin a voulu réaliser dans la pierre. L'édifice, contemporain de l'*Encyclopédie* et qui vise à être un sanctuaire de la Science, est sévère : point de riches superfluités, de pavillons, d'avant ou d'arrière-corps. Il devait s'ouvrir sur une place carrée, où l'église Saint-Cosme à portique dorique, une prison, une fontaine à Esculape composaient un ensemble d'antiquomanie mégalomane, triste à force de refends, mais de haute tenue.

Les théâtres, si nécessaires à nos mœurs, offrent deux nouveautés : l'autonomie où ils s'isolent, du moins quand ils peuvent, et des dispositions intérieures plus parfaites. Le théâtre Feydeau, avec ses « caryatides comme celles du temple de Minerve Poliade à Athènes », le théâtre Italien (1782), précédé d'un portique ionique hexastyle, ont disparu. Mais la « Nouvelle Comédie française » (l'Odéon) nous reste, reconstruite sans

modification en 1807 et 1819, après incendies, sur les dessins originaux de Peyre aîné et De Wailly (1779-1782). Elle fut le seul théâtre vraiment monumental de Paris au XVIIIe siècle. Un parallélogramme isolé, entouré de galeries pour la promenade à couvert : c'était de l'inédit, du moins à Paris. Deux voûtes à arcades, jetées sur les deux rues latérales et destinées à la descente à couvert des voitures, révélaient l'universel souci du confort dans cette société nouvelle; mais elles flanquaient de deux cavernes un édifice déjà bien sévère. La forme des anciens théâtres grecs hantait les



Phot. Giraudon

Fig. 291. — Gondoin : L'École de Chirurgie et de Médecine, à Paris. Façade sur la cour.

architectes. Sur la façade, le péristyle affecte l'austérité dorique; le bâtiment lui-même, sobre et brut, un peu triste pour le « séjour de Melpomène et de Thalie », n'est décoré que de ses joints d'appareil. Mais l'effet de grandeur était bien ménagé par l'avant-place demi-circulaire et les cinq rues qui convergent en branches d'éventail. La commodité du vestibule, ouvert sur les deux escaliers de perspective monumentale, la salle ronde, qui prenait de sa peinture en bleu de ciel l'air d'un Olympe apollinien, furent justement fameuses dans Paris.

Quand on le commença, il y avait six ans que Victor Louis avait donné les plans du Grand-Théâtre de Bordeaux (1773). Louis est le créateur du type moderne du théâtre. Le thème extérieur est déjà un rec-

tangle isolé et entouré de portiques.... Encore le portique, cher à Louis comme aux anciens. C'est le lieu commun d'un édifice public où se presse pendant les entr'actes, dehors, mais à couvert, une foule en costume d'apparat. Les portiques latéraux sont sur arcades à pilastres; le péristyle de la façade les domine de très haut : riche corinthien, de très grand effet sur la place dont il est le décor essentiel. Louis aime les effets de richesse. Très classique, ce n'est pas l'austérité dorienne qui le séduit, mais le corinthien cossu. C'est un hellénistique ou un gréco-romain, qui a d'ailleurs le goût du grand et du goût dans la grandeur. Et quel merveilleux technicien! Forcé de faire les plates-bandes de son péristyle avec de petits matériaux, il n'a pas cherché les expédients mesquins de Perrault à la colonnade du Louvre, de Gabriel au Garde-meuble et de Soufflot à Sainte-Geneviève. Pour neutraliser les poussées là où se dresse près du vide la dernière colonne, un ingénieux appareil oblique a suffi : c'est le « clou de M. Louis », célèbre désormais comme géométrie devenue beauté. Le vestibule monumental avec ses deux loggias forme par ses compositions de plans et de lignes une perspective piranésienne. Si heureux est l'escalier, simple d'abord, puis à deux volées divergentes, qu'il a servi de type à Garnier pour l'Opéra. Mais le chef-d'œuvre est la salle : en sacrifiant encore trop de place à l'aspect monumental, elle inaugure une combinaison fort ingénieuse de plafond pour salle en fer à cheval. La formule longtemps cherchée était trouvée, sans que l'antiquité pût fournir ici de modèles!



Phot. Neurdein.

Fig. 292. — Victor Louis : Le Grand-Théâtre de Bordeaux. Détail.

Louis s'est imité au Théâtre-Français de Paris (1786), complètement refait depuis. Mais déjà en 1781 il avait imité ses façades latérales de Bordeaux aux galeries du Palais Royal. Ici le pratique duc d'Orléans

voulut installer sur les côtés de son jardin, sous des immeubles à locataires, un promenoir public et une sorte de bazar. Le problème, pour l'architecte, était donc de donner un aspect monumental à des maisons de rapport. C'est un problème difficile! Mais la grandeur du plan, auquel il manque un petit côté, a heureusement sauvé le prosaïsme de l'intention. Cet immense parallélogramme de portiques est une réminiscence lointaine des Procuraties de Venise, où s'encadraient au même moment la même avidité de jouissance et le même commerce de boutiques. Il a du rythme. Louis était d'ailleurs musicien. Malgré tout il a fallu payer le paradoxe initial. Pour faire apparaître l'effet d'ensemble, Louis voulut un seul ordre à pilastres, montant de fond, et de hauteur telle qu'après avoir embrassé deux étages il dominât encore les arbres du jardin. C'est en 1781 une des dernières applications à Paris de l'ordre « colossal », si aimé de nos deux siècles classiques. Mais il s'est péniblement débattu entre les règles et les nécessités pratiques de l'habitation : les arcades sont mesquines pour la masse, les galeries étranglées; les piliers ont la même largeur que leur socle et ne débordent pas assez le pilastre; il a fallu prendre dans l'entablement la place d'un étage comprimé et presque aveugle. Devant ces façades étriquées, mais grandioses par l'ensemble on assiste à la lutte entre l'art gréco-romain, qui veut le beau canonique et chiffré dans les « ordres », et le positivisme spéculateur du royal client.



Phot. Giraudon

Fig. 293. — Victor Louis : Une travée du Palais Royal, à Paris.

Mais voici le classicisme français traitant les ordres, toutes les formes, avec une sorte de lyrisme effréné. Ce sont les Barrières de Ledoux

(1786-1806). Singulier artiste, fait de contrastes! Ingénieux architecte et délicat décorateur des hôtels privés d'Uzès, de la Guimard, de Sérilly, de Thélusson, du pavillon de Louveciennes, il s'abandonne dans les monuments publics à sa nature exaltée. Les quarante-quatre barrières de Paris, qui devaient scander la nouvelle enceinte dite « des Fermiers généraux », n'ont pas été toutes exécutées, et quatre seulement demeurent. Grave problème que de donner à des guichets de douane la majesté de Propylées d'une grande cité! Il y a ici un effort de conciliation, assez laborieux, entre l'art classique le plus archéologue et le style administratif. Ledoux s'applique à exprimer les idées de prohibition des fraudes et de péage par des formes colossales et sévères. Il prend ses éléments partout, à la Renaissance, aux temples romains, étrusques, grecs, égyptiens. L'austérité des masses contraste avec le soin délicat du détail. Le dorique y dominait, comme il convient : le dorique grec de Pœstum, robuste et directement appuyé au socle, sans base. Le poste d'observation du parc Monceau est un périptère dorique coiffé d'un dôme : la barrière de la Villette est aussi une rotonde sur arcades et colonnes géminées selon le style de Palladio, et posée sur un soubassement cyclopéen; à la barrière du Trône deux colonnes triomphales s'élancent de deux pavillons carrés et trapus; celle d'Enfer impose l'expression de force de ses énormes bossages. Ces Propylées laissent supposer ce que Ledoux eût fait à la Chaux-de-Fonds, où il voulait construire de toutes pièces pour l'usine des Salines une ville gréco-romaine! Chez lui, chez Boullée, Peyre, Poyet, l'architecture cherche à concilier l'archéologie et les besoins les plus modernes dans le romantisme le plus fougueux de l'imagination. Classicisme ultra-romantique : voilà sa formule à la veille de la Révolution.

L'architecture privée. — De 1760 à 1780 les ordres, plus réguliers dans leurs proportions, sont toujours de mise dans les très nobles demeures. La colonne recommence à porter quelque chose, comme dans l'antiquité, mais elle se réduit au péristyle, auquel elle confère la majesté. Peu de ressauts. Presque toute la beauté de la façade, couronnée d'une balustrade avec ou sans comble apparent, est dans sa sobriété, que les refends rendent grave, dans la rectitude de ses lignes et la justesse de ses proportions. Spontanément elle s'arrête en deçà de l'effet. Puis, vers 1780, se développe un genre mixte entre l'antique, le goût français du XVIIe siècle, et le style de Palladio qui jouit alors d'une vogue inouïe. Ordonnance toscane ou dorique ancien, loggias sur arcades, belvédères, petites rotondes surmontées de petits dômes, absides, pergolas donnent à certains faubourgs de Paris l'aspect de la campagne de Vicence. Les formes circulaires reviennent. La distribution la plus moderne aménage

ces jolies demeures pour les commodités de la vie épicurienne. On sacrifie même à la jouissance d'un boudoir ou d'un dégagement la solidité et la durée, par exemple par l'expédient d'un porte-à-faux.

La peinture, le stuc et la boiserie sculptée sont chargés de la décoration superficielle des appartements. Depuis 1770 à peu près, le relief plus plat est ciselé avec une précision plus incisive. Le décor, plus sobre, devient rectiligne. Il respecte les angles droits, et réserve de grands espaces nus. Le cadre architectonique garde autorité sur ce qu'il enferme, et les caprices assagis ont toujours un axe. Deux éléments dominent. L'un naturel et rustique, développé par la pastorale alexandrine : petites scènes de genre où s'ébattent des enfants potelés, paysages d'églogue, attributs agricoles, corbeilles, nids d'oiseaux, guirlandes de fleurs, pyramides de fruits, rendus avec un exquis naturalisme qui est comme une reprise de la tradition gothique. Les chefs-d'œuvre de la décoration végétale, digne de nos cathédrales françaises, sont certaines chambres du Petit Trianon ornées par Guibert. Cette fraîcheur s'associe, mais discrètement encore, l'ornement classique. C'est alors le « Louis XVI » pur. Puis, l'élément gréco-romain étend ses conquêtes : aigles romaines, mufles et griffes de lions, trophées belliqueux, trépieds où brûlent des cassolettes, lauriers victorieux, prodigués en cahiers d'ornements par les sculpteurs Cauvet, Delafosse, Dugourc, Forty et Delalonde. L'Égypte et l'Étrurie nous envoient les sphinx immobiles, les griffons, les gorgones échevelées. Peu à peu enfin les grotesques et arabesques des Thermes de Titus, ressuscités par les élèves de Raphaël aux Loges vaticanes, insinuent leur caprice dans ce symbolisme déjà militaire. C'est le décor pompéien, déjà presque Empire, importé par les gravures de Piranesi et les objets d'archéologie, discrètement ébauché par les ornemanistes Pierre Rousseau et Rousseau de la Rothière, dessiné à profusion par Bélanger, Ledoux, Pâris, Molinos, Legrand et Clerisseau, qui sont architectes. Bientôt Percier et Fontaine y introduiront leur richesse un peu lourde et leur sécheresse. Mais jusqu'à eux, jusqu'à l'Empire, le style décoratif français, même en pleine fièvre archéologique, est toujours resté sensible à la poésie pénétrante de la plante et de la fleur.

LES CHATEAUX. — Aux grands châteaux royaux on ne construit presque plus : on aménage et on décore. A Versailles les panneaux du Cabinet du Conseil annonçaient déjà le retour au XVIIe siècle. Dans les Bains de Louis XV, sculptés par Antoine Rousseau vers 1770, les ornements classiques apparaissent à côté de pittoresques tableaux rustiques en médaillons où des enfants jouent selon les saisons. C'est une collaboration délicate entre le sentiment de la nature, la libre fantaisie et le grave esprit de l'antique. La bibliothèque de Louis XVI (vers 1774) laisse

triompher les lignes verticales et horizontales recoupées à angles droits dans un ensemble sobre jusqu'au laconisme. Mais voici que pour Marie-Antoinette et sur les plans de Mique les cabinets de la reine, pris entre de petits étages entresolés, minuscules et de lumière mesurée, resserrent autour de deux cours intérieures leur intimité tiède. Au Salon de la Méridienne (vers 1781) fleurissent de naturelles guirlandes d'églantines, tandis qu'au Grand Cabinet, dans un décor de haute tenue, l'aigle romaine apparaît, avec les sphinx accroupis, les trépieds et les brûle-parfums sculptés en 1788 par les deux frères Rousseau, fils d'Antoine. Ils disent



Fig. 294. — Le Château du Marais (Seine-et-Oise).
(D'après Saint Sauveur, *Les Châteaux de France*, I, Paris, Ch. Massin et Cie.)

l'effet prestigieux des fouilles d'Herculanum et des estampes piranésiennes : ils précèdent le style Empire. Ce sont les mêmes artistes qui ont décoré vers 1785 le boudoir de la reine à Fontainebleau d'arabesques sur champ d'or vert, où sont intimement unis le sens de la fleur vivante et le rythme décoratif. Si l'on veut du « style grec », la salle à manger du comte d'Artois au château de Maisons en offre un exemple très pur (1777). Quelle noble élégance ! Enfin à Chantilly voici de la construction : le château d'Enghien, immense bâtiment à logis, sans ordonnance, veut rester très simple en face du vrai château seigneurial. Mais simplicité n'exclut pas noblesse : il a belle tenue sur sa haute terrasse par sa longue régularité, que rythment seuls de légers avant-corps à fronton.

Dans la vraie province on construit davantage, car, même avant J.-J. Rousseau, nobles et parlementaires restent fidèles à la terre. La plu-

part des châteaux un peu relevés associent, selon la perpétuelle hérésie, si française de tradition, le fronton grec sur péristyle et le comble brisé à mansardes. Ils haussent parfois le ton jusqu'à avoir un dôme. C'est le style de Fontaine-Française vers 1758 (Côte-d'Or), de Champlâtreux par Chevotet (Seine-et-Oise), de Belbeuf (Seine-Inférieure), en 1765, attribué à Soufflot. Le dôme de Moncley (1770) se souvient ouvertement de Vaux-le-Vicomte. Même plus tard Louis à Plassac et Fontaine le père à Braîne (vers 1770) conservent le comble vénérable. Deux exemplaires se



Phot. Giraudon.

Fig. 295. — L'Hôtel du Châtelet (Ministère du Travail), à Paris.

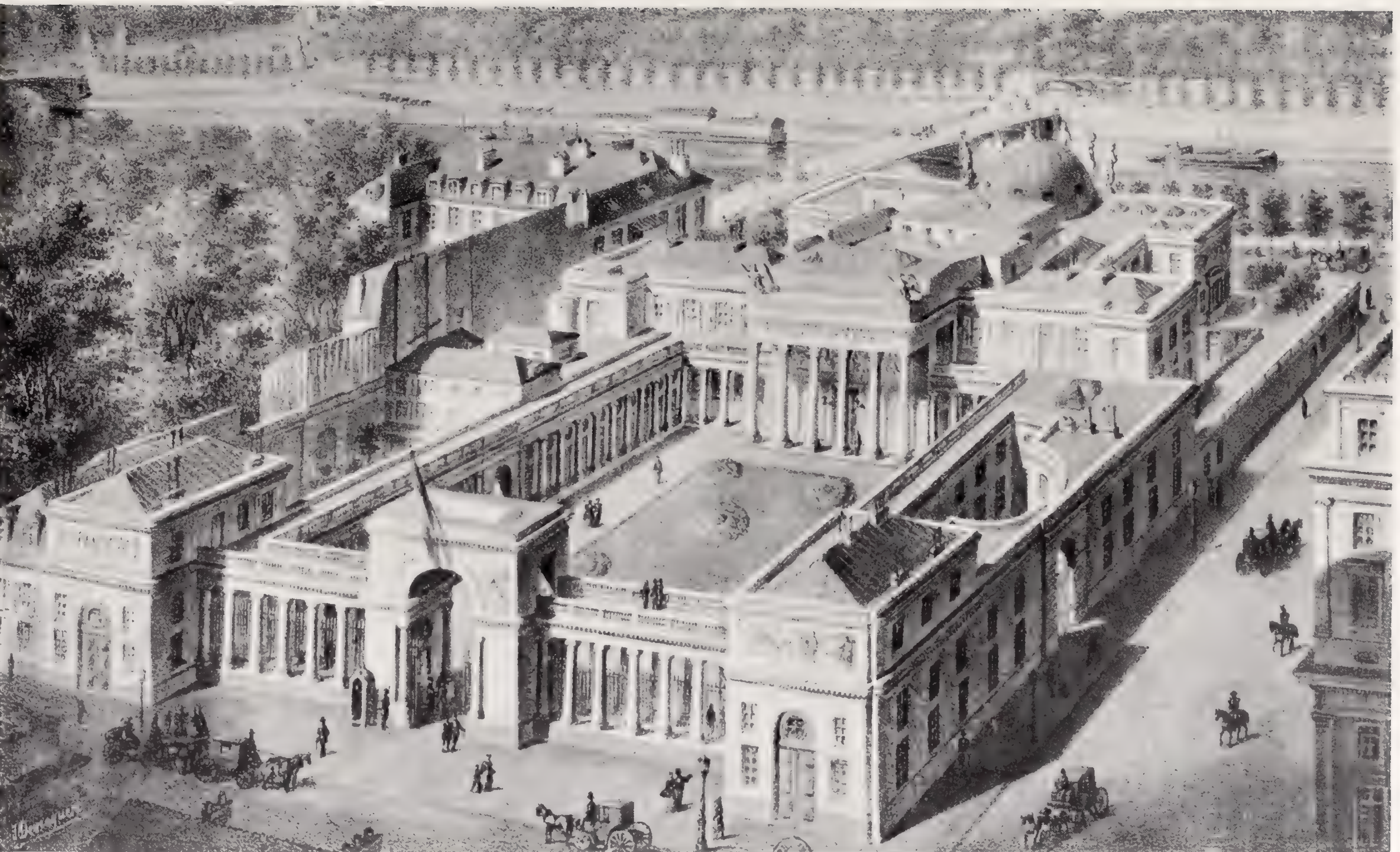
recommandent à la fois par leur beauté et leur passé historique. Ménars, transformé par J.-A. Gabriel après 1760 pour la marquise de Pompadour, puis repris par Soufflot en 1764 pour Marigny, garde lui aussi, avec sa toiture mansardée et sa masse assez compacte, un aspect traditionnel. Soufflot n'y intervient guère, avec son culte du dorique, que dans le parc. Le Marais (Barré, 1770) dresse encore au-dessus d'un portique dorique tétrastyle à fronton un dôme quadrangulaire aplati. C'est du Gabriel, aisé et mesuré dans le souci du grand style. En somme, la terrasse à l'italienne est rare. En province, du moins à la campagne, les architectes, même parisiens ou travaillant pour gens de Paris, restent attachés à bien des vieilles formes de chez nous.

Les hôtels. — A Paris, c'est une floraison presque spontanée sur

les immenses terrains lotis par les financiers, par Beaujon entre le Roule et les Champs-Élysées, par Bouret et de La Borde au Nord du boulevard des Italiens et dans les quartiers neufs de la Chaussée d'Antin et Saint-Honoré. L'architecture, dit Mercier, y cherche des « modes nouvelles », parfois jusqu'à l'excentricité. Antoine, Cherpitel, Ledoux, Bélanger, Le Roy, De Wailly, Brongniart y adaptent très habilement le style nouveau à la situation sociale et au goût de leurs clients. La composition des formes y devient expressive jusqu'à la littérature.

La noblesse veut toujours avoir grand air. Laissons le pavillon de Hanovre, gracieuse rotonde (trop restaurée) que Chevotet dessina vers 1760 dans le jardin de l'hôtel de Richelieu. Tous ses caractères disent assez que ce n'est qu'un casin, et de la « petite manière », si française. Mais voici le « grand goût ». Antoine à l'hôtel de Fleury en 1768 (École des Ponts et Chaussées), Chalgrin à l'hôtel de La Vrillière en 1765 (de Rothschild) affectent de se dispenser des ordres, sauf aux portails, toujours doriques. Aux dispositions générales de l'époque précédente ils appliquent l'austère sobriété, la recherche du simple effet des masses, du colossal, qui sont qualités nouvelles. Le parti-pris de l'abstinence y aboutit parfois à une sorte de stoïcisme âpre.

En revanche, les hôtels de Gallifet (1771), d'Orsay, du Châtelet (1770), de la Chancellerie d'Orléans remaniée (1782) projettent sur leur façade des péristyles superbes. Il y a une œuvre qui associe très harmonieusement les diverses tendances de notre architecture aristocratique à la fin du règne : l'hôtel de Salm (Légion d'Honneur), élevé dès 1782 et reconstruit après 1871. Rousseau, qui l'a conçu, a étudié en Italie les monuments antiques, mais aussi les villas de la Renaissance, et il avait à satisfaire chez le prince de Salm-Kirbourg un double désir : paraître et jouir. Aussi l'œuvre est-elle complexe. La vraie façade, sur la rue, est monumentale par le luxe des colonnes ; de ce côté, cet hôtel privé a l'allure d'un palais. Il s'ouvre par un arc de triomphe au milieu d'un portique ionique, entre deux pavillons décorés de « scènes grecques » en bas-relief par Roland. On aperçoit à travers ce portique toute la perspective de la cour d'honneur, encadrée d'un péristyle ionique : effet grandiose, pour lequel Rousseau s'est souvenu de l'École de Chirurgie, qui fit école. Enfin, au fond, s'élève fièrement un frontispice hexastyle, dont les proportions et la richesse corinthienne sont pour contraster avec le petit ordre de la cour. « Columnaison » toujours, et partout le rythme. Mais, sur le quai, voici la simplicité d'une maison de plaisance à la Palladio. Une demi-rotonde à coupole donne un mouvement souple ; quelques statues, quelques bustes et, sur les façades latérales, de jolis bas-reliefs encastrés, jeux d'enfants selon les saisons ou allégories féminines des arts : la grâce, sinon la main de Clodion. La



Phot. Giraudon.

FIG. 296. — ROUSSEAU : L'HÔTEL DE SALM (PALAIS DE LA LÉGION D'HONNEUR), A PARIS.
(D'après la lithographie de J. Devicque.)

décoration intérieure, de Rousseau et de Bocquet, cherchait le goût pompéien. Idée originale que celle d'accoler sur les rives de la Seine une villa campanienne et un palais de prince allemand !

Les hôtels bourgeois, étant plus privés, sont plus sobres d'ordonnance. Il n'y en a pas à l'hôtel de Gouthière (1772-1775), probablement dessiné par lui-même. Longs refends, rigide corniche sur modillons, quelle sévérité chez le délicat ciseleur et l'aimable épicurien, n'était le triomphe de Bacchus sculpté en bas-relief antique sur la frise ! Mais Caron de Beaumarchais avait voulu autour de sa cour un péristyle circulaire sur colonnes naturellement doriques, et pour le pavillon qu'il dédiait à Voltaire dans son jardin un portique encore dorique. Pour la femme, les ordres demeurent le motif principal d'originales compositions, où le bas-relief encastré et le refend se chargent du reste de l'effet. Le sens personnel de l'architecte y fait souvent de l'architecture parlante. Malheureusement, nous en sommes encore réduits à consulter le recueil de Krafft et Ransonnette. Pour Mme de Brunoy, Boullée, qui voyait grand, fait un temple de Flore surmonté de gradins où se dressait la statue de la déesse, et haussé sur des escaliers monumentaux : mélange célèbre d'hôtel, de temple, de mausolée et de propylées ; du colossal en miniature ! L'hôtel de Mme de Thélusson, par Ledoux (1780), était au dedans, dit Mercier, une « coquille spirale. La ligne circulaire y abonde tant, que la tête tourne ». Cependant la façade, malgré un péristyle circulaire avec dôme, était sobre jusqu'à l'austérité, par contraste. Pour les belles impures, mêmes fantaisies architectoniques. Pour Annette d'Hervieux, Brongniart construit (1774) un hôtel fameux par l'ingéniosité de ses dégagements et le décor pompéien, que Bélanger dessina. Ledoux élève pour la Guimard (1772) un « temple de Terpsichore », avec portique tétrastyle sous abside à caissons. A la frise intérieure se développait un bas-relief encastré de la Danse ; les appartements, merveille de confort, étaient décorés de peintures commencées par Fragonard, continuées par David.


Phot. Giraudon.

FIG. 297. — Ledoux : Hôtel de la Guimard, à Paris.
(D'après Krafft et Ransonnette.)

Dans les faubourgs et la banlieue se dissimulaient les « Petites maisons » ou « Folies ». Ici l'architecte fait petit et discret au dehors,

luxueux et confortable au dedans. C'est la suite des « hermitages » de la période Louis XV. La colonnade, qui appelle trop l'attention, disparaît ou se réduit encore. Elle laisse place à l'effet de la grâce dans les proportions et de la finesse dans le dessin. Détruites, la Folie-Boutin ou Tivoli, la Folie-Méricourt, la Folie-Beaujon, la Folie-de-Chartres à Monceaux. Ici encore, c'est le recueil de Krafft qu'il faut consulter pour cette architecture « en costume léger, errante à la campagne ou s'égayant dans les jardins de Flore ». Mais le pavillon de Louveciennes (1774), par Ledoux, pour Mme du Barry, nous reste, très altéré, il est vrai, ainsi que



Phot. Giraudon.

Fig. 298. — Bélanger : Le Château de Bagatelle.
(D'après L. Bellanger, gravé par Nee.)

la Folie-Saint-James et Bagatelle à Neuilly. Bagatelle, c'est la Folie-d'Artois, dessinée en 1777 par un spécialiste de ces petits édifices, l'exquis Bélanger. *Parva sed apta* : c'est la devise de cette architecture, malheureusement gâtée en 1860 par la surélévation des parties hautes et la création d'un étage. Petit cube blanc, isolé sur une terrasse, tout y est d'une simplicité raffinée. A la façade, presque pas de mouvement : rien, qu'une légère saillie du corps central, décoré d'un petit portique sur deux colonnes. Vers le parterre français une demi-rotonde, qui annonce le salon, se coiffe d'un petit dôme, malheureusement aussi surélevé. De longs refends donnaient à la Folie une certaine tenue. La décoration est d'une sobriété et d'une finesse « antiques ». Sphinx, Gorgone et griffons venus d'Égypte ou d'Étrurie disent : silence, mystère, autour de ce logis délicat du plaisir. Bélanger, qui est un pom-

péien d'érudition et de tempérament, a sans doute voulu faire une jolie chose alexandrine : la vérité est qu'il a fait du Gabriel, plus menu et moins pur. Bagatelle, c'est toujours la tradition du Petit Trianon.

JARDINS ET FABRIQUES. — Châteaux, hôtels et petites maisons sont accompagnés d'un jardin anglais ou « paysager ». C'est le bel air. Mais gardons-nous de céder au catégorisme : le jardin de « propreté » ou français a longuement résisté. Son esprit, c'est l'essence même de notre génie. Vers 1770 et plus tard, les châteaux de Ménars, du Marais prolongent en allées et compartiments de verdure leurs lignes de régularité classique. Le jardin du Roi au Petit Trianon (1762-1768) est de ce style, qui est nôtre. Même après la réaction, il est rare que des parterres régulièrement ordonnés ne précèdent pas devant l'édifice le parc de beau désordre. Mais, préparée par la traduction (1720) du *Spectateur* d'Addison, par Charles Dufresny, qui dessine pour le parc de Versailles un jardin irrégulier, et par les descriptions du père Attiret, jésuite qui fréquenta la Chine, la mode nouvelle est définitivement lancée par l'influence anglaise et par la *Nouvelle Héloïse* (1761), où Rousseau décrit avec une poésie pénétrante le jardin de Clarens.

Le jardin paysager n'est plus architectonique, mais pittoresque. « Le terrain, dit le marquis de Girardin, est comme la toile sur laquelle se doit faire un tableau. » En principe il profite des données de la nature libre, au lieu d'imposer à celle-ci les catégories de la raison et de la volonté. En réalité, il la contrefait par artifice ; il est moins franc que le jardin français. En tout cas il cherche à satisfaire la rêverie du solitaire, non la sociabilité de « l'honnête homme ». Jardin du peintre ou du philosophe, son dessin cherche l'irrégularité, la variété, l'imprévu. Dans les allées sinueuses, ces « tortillons » dont se moquera Chateaubriand, l'horizon est à tout moment fermé pour donner au promeneur sentimental une impression d'intimité.

De là une variété infinie. A Ermenonville le parc n'est en partie qu'une accommodation du site naturel. Cependant notre goût, même quand il essaie de faire croire à la nature spontanée, la rectifie bien plus qu'elle ne l'est dans les parcs d'Angleterre, par exemple dans celui de Stowe tracé par Kent. Il clarifie, il spiritualise le jardin anglais. Rien d'étonnant, puisque dès la fin du règne de Louis XIV Dufresny dessinait déjà, pour Versailles, du prime-sautier ! Avant toute influence étrangère l'esprit français, qui sentait la fatigue d'un long classicisme, allait de lui-même, lentement, vers l'alexandrinisme de l'églogue et le culte sentimental de la nature. On peut donc dégager, dans la diversité de nos jardins « anglais », un plan général. Une ou plusieurs prairies arcadiennes, animées de bouquets d'arbres et sinueusement dessinées, forment le motif essentiel. Tout autour se développent, avec une liberté

très méditée, petits bois, « sentiers tourneurs », lac où dorment des îles, canal aux eaux libres. A des endroits choisis comme au hasard, grottes et cascades achèvent l'illusion de la nature, des ponts rustiques l'illusion de la campagne. Des « fabriques » donnent l'impression mélancolique du temps écoulé ou de l'étrange variété des civilisations.

Il peut donc sembler que le jardin paysager n'appartienne pas à l'architecture. Cependant, ce sont le plus souvent des maîtres en l'art de construire qui le dessinent. Morel, qui travaille à Ermenonville, est architecte du prince de Condé; Le Roy fonde le jardin anglais de Chantilly, La Brière, celui de Gennevilliers, Bélanger, celui de Neuilly; et



Phot. Giraudon.

Fig. 299. — Le Jardin de la Reine, au Petit Trianon.
(D'après le plan de Contant de la Motte, en 1783.)

Mique a précisé pour le parc de Marie-Antoinette le dessin fourni par le comte de Caraman. Même quand on recourt aux peintres, ce sont des peintres architectes ou des peintres de ruines : tels Hubert Robert, « dessinateur du jardin du Roi », et Joseph Vernet, qui ont donné des conseils pour Méréville et Rambouillet. Hubert Robert, qui va bientôt construire dans le château de Versailles un petit théâtre intime pour Marie-Antoinette (1785), dessine dans le parc le Bosquet et le Bain d'Apollon (1778). Ce sont précisément ces fabriques qui, parmi les effets les plus pittoresques du jardin, nous ramènent à l'architecture proprement dite : chaumière, ermitage, pavillon turc, kiosque chinois, obélisque égyptien, maison du philosophe, vieille abbaye, tombeaux et ruine féodale, temple classique, hameau à la flamande. Avec le marbre et la pierre concourent le bois brut, le crépi et le chaume ! La fantaisie exotique, surtout le réveil de l'architecture gothique, résumée d'ailleurs

dans l'arc brisé qu'on appelait « l'ogive », se sont préparés dans ces raccourcis de la nature. Ici a fait ses débuts le romantisme de l'Empire et de la Restauration.

Cette fois encore c'est surtout aux planches de Krafft, de Le Rouge et de Grohmann qu'il faut demander ce qu'étaient les jardins fameux du duc de l'Infantado à Issy, de Saint-James à Neuilly, de Watelet au Moulin-Joli, du prince de Ligne à Belœil, ceux de Montreuil, d'Armainvilliers, de Méréville, de Soisy-sous-Étioles, etc.... Mais d'autres demeurent, plus ou moins mutilés. Le jardin et le hameau de Chantilly (1775) dessinés par Le Roy pour l'original prince de Condé ont contribué à susciter l'émulation. Bagatelle (1780) et Ermenonville gardent une partie du dessin original et quelques fabriques. A Rambouillet (1779) chaumière et ermitage sont dus à Paindebled, « architecte et entrepreneur de jardins anglais ». A Monceaux, Carmontelle dessinait vers 1778 le parc de la Folie-de-Chartres, « pays d'illusion », et entre autres fabriques la mélancolique Naumachie en ruines, qui dresse encore sur des colonnes corinthiennes un entablement fragmentaire. Voilà donc l'architecture qui archéologise au point de créer des ruines! Mais ce sont ruines classiques. Le meilleur de toutes ces fantaisies, en effet, est encore pris à l'antiquité. Dans le parc de Betz, l'architecte antiquaire Le Roy met à profit ses souvenirs de la Grèce dans l'exquis petit temple de l'Amitié, précédé d'un portique tétrastyle, voûté en berceau, hypèthre et terminé par une niche où se dressaient pour les pèlerins du sentiment *l'Amour et l'Amitié*, de Pigalle.

C'est le parc du Petit Trianon qui a fixé la mode. Le dessin en est tracé en 1774 pour Marie-Antoinette par le comte de Caraman et repris par Mique : dessin simple et sobre, qui associe beautés naturelles et fabriques sans excès de romantisme. Par la mesure et le goût de la reine, dit M. de Nolhac, le Petit Trianon francise l'esprit anglais. Elle consulte d'ailleurs le peintre Hubert Robert pour les effets poétiques et demande au Nancéen Richard Mique, élève de Héré, de dessiner le joli temple de l'Amour (1778). C'est un petit périptère corinthien à coupole, sculpté, sur la frise, de rinceaux délicats, harmonieux de proportions sur son socle à gradins. Charmante adaptation de l'antique selon le meilleur esprit du XVIIIe siècle : attique par la grâce de l'intuition, non par l'effort archéologique.

L'octogone du Belvédère, gardé par des sphinx, est plus libre d'invention en ses formes plus sèches. Ce sont là réminiscences originales, à la Gabriel. A côté d'elles le Hameau, dessiné peut-être par Hubert Robert et construit par Mique (1783-1786) en bois, pisé, chaume ou tuile, évoque avec l'ingéniosité spirituelle d'un joujou l'architecture rustique des fermes normandes ou hollandaises.

LES ÉCOLES PROVINCIALES. — Elles sont peu distinctes. La province alors aime à suivre Paris et fait souvent appel aux maîtres parisiens. Mais elle garde mieux la tradition, par fidélité ou par prudence. Les hardiesses nouvelles du colossal, du dorique, du basilical sont plus rares ou s'atténuent sous la main des architectes locaux, Le Brunent et Le Carpentier en Haute-Normandie, Cenerey à Nantes, Pierre Meusnier à Tours, Bonfin et Laclotte dans le Bordelais, Ant. Giral à Montpellier, Cammas à Toulouse. C'est le plus souvent par les formes du classicisme français,



Phot. Neurdein

FIG. 500. — J.-A. Giral : Le Château d'eau. Promenade du Peyrou, à Montpellier.

intermédiaire entre Ange Gabriel et Louis, que s'exprime la pensée.

A Rouen le fameux projet de Le Carpentier pour l'Hôtel de Ville, non réalisé, est une réminiscence d'ailleurs personnelle de la Douane de Bordeaux. On dit de Bordeaux qu'elle est essentiellement « Louis XVI » : c'est qu'elle obéit à l'hégémonie de Louis, après avoir suivi celle des Gabriel. Bonfin à l'Archevêché fait avec talent du Gabriel, et du V. Louis à l'hôtel de l'Isle-Ferme. Lhote, Dufart, Laclotte même, qui fut l'ennemi acharné de Louis, comme l'indigène peut l'être de l'étranger, subissent l'influence du Parisien. En effet les hôtels Piganeau et Journu, celui-ci le « bijou de Bordeaux » selon Louis, aux environs l'élégante maison carrée de Peychotte à Arlac, l'exquise Folie des frères Labottière et le château des frères Raba à Talence, etc., presque toujours sans toiture

apparente, finement profilés sous une terrasse, sont des œuvres où J.-Ange Gabriel et Louis ont collaboré sans le savoir, par tout le prestige qu'ils avaient laissé sur les rives de la Garonne.

A Montpellier, il y a beaucoup de saveur locale, soit dans les hôtels privés, soit aux châteaux de la Mogère et de Langaran, qui continuent dans les fontaines de leurs jardins la tradition de la rocaille des villas romaines. Montpellier est une ville ardente sous le soleil. Aussi les formes de l'architecture y sont-elles appelées souvent à sertir l'eau désirée. Le plus beau motif de la célèbre promenade du Peyrou est l'œuvre du Montpelliérain Jean-Antoine Giral en 1767-1776. Le Château d'eau qui la domine est un joli hexagone où alternent, en saillie et en retrait, les faces pleines aux colonnes géminées et les baies ornées de motifs aquatiques. C'est du Gabriel encore, et qui rappelle le salon de compagnie du Petit Trianon en sa géométrie souple; mais il surgit d'un bassin au-dessus des monumentales promenades basses et des ouvrages qui le relient au majestueux aqueduc. Son rapport à cet heureux ensemble est une trouvaille d'harmonie. Partout le balustre affirme les grandes lignes, et le trait d'appareil anime les puissants murs de soutènement. L'ampleur romaine, le sens décoratif italien et le goût français ont collaboré à ce paysage architectonique, comme pour résumer ce que la cité méridionale doit aux trois civilisations.

En 1786 Percier part en Italie; Fontaine y était allé l'année précédente. En 1788, Adrien Pâris ayant fait décider par l'Académie d'architecture que l'obligation pour les pensionnaires d'envoyer des projets originaux serait remplacée par la restitution d'un monument antique, Percier est chargé de restituer la colonne Trajane. Voilà les deux amis qui commencent dans la ville des Césars et de Piranèse la récolte romaine. Le délicat « style grec » à la Gabriel, qui est la fleur de notre architecture française au XVIII[e] siècle, avait été déjà bien compromis par une érudition de « pensionnaires » : il va être étouffé par l'archéologie savante.

BIBLIOGRAPHIE

Documents. — Au cabinet des Estampes, topographie générale de la France, particulièrement la série « Seine ».

Guides. — PIGANIOL DE LA FORCE. *Description historique de la ville de Paris*, 5[e] édition, 8 vol., 1768. — LE ROUGE. *Curiosités de Paris, Versailles...*, 3 vol., 1771. — THIÉRY. *Guide des amateurs et des voyageurs étrangers à Paris*, Paris, 2 vol., 1887. — LEGRAND. *Description de Paris et de ses édifices*, 2 vol., 1808.

Traités ou recueils contemporains. — MARIETTE. *L'architecture française ou recueil des plans, élévations..., des églises, palais, hôtels et maisons de Paris*, Paris, 2 vol., 1727. — OPPENORD.

Œuvres de Gilles Marie Oppenort comprenant différents fragments d'architecture.... Paris, chez Huquier, 2 vol., s. d. — Boffrand. *Le livre d'architecture*, Paris, 1745. — Le P. Laugier. *Essai sur l'architecture*, Paris, 1755, et *Observations sur l'architecture*, Paris, 1765. — Jacques-F. Blondel. *De la distribution des maisons de plaisance et de la décoration des édifices en général*, Paris, 2 vol., 1737-1738; *L'architecture françoise*, Paris, 4 vol., 1752-1756 (ouvrage fondamental); *Cours d'architecture civile....* leçons données en 1750 et continuées par M. Patte, Paris, 6 vol., 1771-1777. — E. Héré. *Recueil des plans, élévations... des châteaux que le roi de Pologne occupe en Lorraine*, Paris, 1753; *Recueil des fondations et établissements faits par le roi de Pologne*, Lunéville, 1762. — Neufforge. *Recueil élémentaire d'architecture*, Paris, 5 vol., 1757-1772. — Contant d'Ivry. *Œuvres d'architecture*, Paris, 1758. — Patte. *Discours sur l'architecture*, Paris, 1754; *Monuments érigés en France à la gloire de Louis XV*, Paris, 1765; *Essai sur l'architecture théâtrale*, Paris, 1782. — Soufflot. *Suite de plans, coupes, profils... de trois temples antiques tels qu'ils existaient en 1750 dans la bourgade de Pæstum....* mis au jour par G.-M. Dumont en 1764; *Recueil d'architecture de J.-G. Soufflot* (recueil factice, Bibl. Nat.).

J. Antoine. *Plans des divers étages et coupe de l'Hôtel des Monnaies*, Paris, 1826; *Traité d'architecture ou proportions des trois ordres grecs*, Trèves, 1768. — Victor Louis. *La salle de spectacle de Bordeaux*, Paris, 1782. — J.-M. Peyre. *Œuvres d'architecture*, Paris, 1765. — Gondoin. *Description de l'Ecole de chirurgie*, Paris, 1780. — Ledoux. *L'architecture considérée sous le rapport de l'art, des mœurs et de la législation*, Paris, 2 vol., 1765. — Boullée. *Architecture de Boullée* (3 vol. de dessins originaux, Bibl. Nat.). — Krafft et Ransonnette. *Nouvelle architecture française, ou collection des édifices publics et maisons particulières bâties à Paris... depuis vingt-cinq ou trente ans*, Paris, 1801. — Krafft. *Recueil d'architecture civile, ou plans, coupes, élévations, des châteaux, maisons de campagne.... situés aux environs de Paris*, Paris, 1812. — Le Rouge. *Jardins anglo-chinois à la mode*, Paris, 1776. — Grohmann. *Recueil d'idées nouvelles pour la décoration des jardins et des parcs dans le goût anglais...*, 3e éd., Leipzig, 4 vol., 1799-1810.

Ouvrages généraux. — Courajod. *Leçons professées à l'Ecole du Louvre*, t. III, p. 116 sq. — Choisy. *Histoire de l'architecture*, 2e vol., Paris, 1899. — Geymuller. *Die Baukunst der Renaissance in Frankreich*, Stuttgart, 2 vol., 1898. — Lady Dilke. *French architects and sculptors of the XVIIIth century*, London, 1900. — Humphrey Ward. *The architecture of the Renaissance in France*, t. II, 1911. — Hautecœur. *Rome et la Renaissance, de l'antiquité à la fin du XVIIIe siècle*, Paris, 1912. — Henry Lemonnier. *Procès-verbaux de l'Académie d'architecture*, t. IV-VII, 1915-1922.

De Champeaux. *L'art décoratif dans le vieux Paris*, Paris, 1898. — J. Bayet. *Les richesses d'art de la ville de Paris. Les édifices religieux, XVIIe, XVIIIe et XIXe siècle*, Paris, 1910. — Contet et Vacquier. *Les vieux hôtels de Paris, architecture et décoration. Vues extérieures et intérieures...*, Paris, 12 vol. (albums), 1910-1920 (particulièrement les 3 vol. sur le faubourg Saint-Germain). — Marquis de Rochegude. *Promenades dans toutes les rues de Paris*, Paris, 1910. — Hector Saint-Sauveur. *Les châteaux de France*, t. I et IV, Paris, 1921. — P. de Nolhac. *Le château de Versailles sous Louis XV*, Paris, 1898, et *Histoire du château de Versailles*, Paris, 1912. — G. Brière. *Versailles. Le château. Architecture et décoration*, t. II, Paris, 1907.

Collection *Les villes d'art célèbres* : A. Pératé. *Versailles*; Enlart. *Rouen*; Ch. Saunier. *Bordeaux*; A. Hallays. *Nancy*, etc.

Georges Dubosc. *Rouen monumental aux XVIIe et XVIIIe siècles*, Rouen, 1897. — Bonnet et Joubin. *Montpellier. Architecture et décoration, XVIIe et XVIIIe siècles*, 1913. — Léon Deshairs. *Dijon. Architecture et décoration aux XVIIe et XVIIIe siècles*, Paris, 1910; *Bordeaux. Architecture et décoration au XVIIIe siècle*, Paris, 1909. — Pfister. *Histoire de Nancy*, Nancy, 3 vol., 1902-1909. — Louis Réau. *L'art français sur le Rhin au XVIIIe siècle*, Paris, 1923.

Les architectes et les œuvres. — Quatremère de Quincy. *Recueil des notices historiques lues dans les séances publiques de l'Académie des Beaux-Arts*, 2 vol., 1834-1837. — P. Marcel Lévi. *Inventaire des papiers manuscrits du cabinet de Robert de Cotte et de Jules-Robert de Cotte, conservés à la Bibliothèque Nationale*, 1906. — Abbé Chenesseau. *Sainte-Croix d'Orléans*, 2 vol. et 1 album, 1921. — Jeanne Bouché. Servandoni (*Gaz. des B.-A.*, 1910, II). — Malbois. Projets de place devant Saint-Sulpice (*Id.*, 1912, II). — Vacquier. *Monographie du faubourg Saint-Germain. Ancien hôtel du Maine et de Biron*, Paris, 1909. — H. Jouin. *Ancien hôtel de Rohan.... Histoire et description*, Paris, 1889. — Ch.-V. Langlois. *Les Hôtels de Clisson, de Guise, et de Rohan-Soubise, au Marais*, Paris, 1922. — Sur Aubert et Chantilly : G. Macon. *Les Arts dans la Maison de Condé*, 1903, et Henry Lemonnier, dans *Bull. de l'Art ancien et moderne*, 1920. — Paul Courteault. *La place Royale de Bordeaux* (*Archives de l'Art Français*, t. XII, 1922). — Comte de Fels. *Ange-Jacques Gabriel, premier architecte du roi Louis XV*, Paris, 1912. — Léon Deshairs. *Le Petit-Trianon. Architecture. Décoration. Ameublement*, Paris, 1907. — Farcy. *L'Ecole militaire*, Paris, 1890. — Mondain-Monval. *Soufflot. Sa vie, son œuvre, son esthétique* (1713-1780), Paris, 1918. — Pfnorr. *L'architecture, la décoration et l'ameublement de l'époque Louis XVI*, s. d. — Planat. *Le style Louis XVI*, Paris, s. d. — L. Dilke. Le boudoir de la

marquise de Sillery, et les décorations de Rousseau de la Rottière (*Gaz. des B.-A.*, 1898, t. II). — Henry Lemonnier. La mégalomanie dans l'architecture à la fin du xviii[e] siècle (*l'Art moderne*, Paris, 1911). — Mazerolle. *La Monnaie* (*Les grandes Institutions de la France*), Paris, 1907; Antoine, architecte de la Monnaie (*Réunion des Soc. des B.-A. des départements*, 1897). — Marionneau. *Victor Louis*, Bordeaux, 1881, in-8°. — Prudent et Guadet. *Les salles de spectacles construites par Victor Louis*, Paris, 1903. — Dupezard. *Le Palais Royal de Paris...*, Paris, s. d. — Thirion. *Le Palais de la Légion d'Honneur*, Paris, 1883. — H. Gaston Duchesne. *Le château de Bagatelle*, Paris, 1909.

CHAPITRE XI

LA PEINTURE FRANÇAISE DANS LA SECONDE MOITIÉ DU XVIII[e] SIÈCLE[1]

CARACTÈRES GÉNÉRAUX

Il semble que de 1690, date de la mort de Le Brun, jusqu'à l'année 1785, qui marque l'avènement de David, l'évolution de la peinture française décrive un cycle complet qui la ramène à son point de départ. Dans la première moitié du siècle nous avons vu l'académisme italien intronisé par l'école de Versailles battu en brèche par des artistes qui s'émancipent de la tutelle monarchique, se dégagent de l'imitation des Bolonais, et font fi de la peinture d'histoire, sacrifiée au genre plus lucratif du portrait ou à la fantaisie légère des Fêtes galantes. A partir de 1750 environ nous allons assister à une réaction en sens inverse. Les directeurs des Bâtiments du roi s'efforcent de reprendre en mains les artistes et de remettre en honneur la « grande peinture ». Au nom d'un nouvel idéal inspiré de l'antique, esthéticiens et critiques condamnent sans merci les égarements du goût français : à la « petite manière » de Boucher ils opposent le « grand goût » des Anciens. Cette croisade aboutit au triomphe de David qui restaure un académisme à la Le Brun, pareillement italien par ses origines, avec cette différence que, dépassant la Rome des papes, il prétend remonter jusqu'à la Rome des Césars.

En somme, si le trait dominant de la première moitié du siècle était le *culte des Flamands* et principalement de Rubens, la tendance essentielle de la période suivante est le *retour à l'antique*. Mais ce nouvel idéal ne triomphe pas sans résistance : l'instinct, la tradition protestent contre

1. Par M. Louis Réau.

cet asservissement; l'influence des Pays-Bas continue dans une certaine mesure à faire contrepoids à la poussée italienne. C'est cette lutte entre deux principes opposés qui fait l'objet et l'intérêt de ce chapitre de l'art français.

Le retour a l'antique. — On croit généralement que les tendances antiquisantes qui allaient modifier si profondément le caractère de la peinture française ont été introduites en France par l'archéologue allemand Winckelmann. Il n'en est rien. Les deux ouvrages fondamentaux du célèbre esthéticien : les *Pensées sur l'imitation des œuvres grecques* et l'*Histoire de l'art de l'antiquité*, ont paru l'un en 1755, l'autre en 1764. Or les fouilles d'Herculanum avaient commencé en 1738, et les critiques français n'avaient pas attendu vingt ans pour en tirer la leçon. Winckelmann n'a fait en somme que codifier dans des formules pédantesques et péremptoires des idées qui étaient depuis longtemps dans l'air.

On peut faire dater les débuts du néo-classicisme français du mémorable voyage d'études en Italie entrepris en 1749 par le jeune frère de Mme de Pompadour, M. de Vandières, qui, ayant obtenu la survivance de la direction des Bâtiments, voulait se préparer à remplir sa charge. Ce pèlerinage officiel devait avoir pour l'art français de très graves conséquences. Nous pouvons juger des idées qu'en rapporta le futur surintendant des Beaux-Arts par celles qu'exprimait l'un de ses compagnons de voyage, le graveur Cochin, Mentor de ce Télémaque, qui dans sa *Supplication aux orfèvres* censure spirituellement la rocaille et proteste avec vivacité contre ces « polissons qui faussent la ligne droite par une abondance d'ornements tortueux et extravagants ».

Ce mouvement de réforme esthétique, que nous saisissons ici à son origine, va dès lors s'amplifier constamment sous la double influence de l'administration des Bâtiments du roi et de l'enseignement des Académies.

L'un des traits caractéristiques de cette période est en effet le renforcement progressif de l'action de l'État qui, non content d'encourager les arts, prétend par surcroît les régenter. Les artistes, qui avaient pris depuis la mort de Le Brun le goût de la liberté, sont rappelés au sentiment de leur dépendance. Les directeurs des Bâtiments, qui s'étaient peu à peu laissé dépouiller de leurs privilèges, reprennent les rênes en mains.

Déjà Lenormant de Tournehem[1], délégué aux Beaux-Arts en 1745 par la grâce de Mme de Pompadour, avait fait un premier effort pour remonter la pente. Il rétablit la charge de Premier peintre du roi, qu'il

1. La prononciation du xviiie siècle était *Tournéan* : un contemporain fait rimer irrévérencieusement ce nom avec *néant*.

confie à Charles Coypel. Afin de sauver la peinture d'histoire en péril, il abaisse le tarif des portraits et relève le prix des modèles composés pour les Gobelins. C'est lui qui crée en 1748 l'*École Royale des Élèves protégés* destinée à préparer de bons sujets pour l'Académie de France à Rome.

La direction de M. de Vandières, qui allait être promu marquis de Marigny, se prolonge pendant toute la fin du règne de Louis XV, de 1751 à 1773. Sous l'influence de Cochin, qu'il charge du « détail des arts » et qui en cette qualité sert d'agent de liaison entre les artistes et l'administration des Bâtiments, il renforce les mesures prises par Tournehem en faveur des « historiens » : il leur distribue des commandes pour la décoration des Maisons Royales; il leur réserve la manne des faveurs officielles, si ardemment convoitées : ateliers et logements du Louvre, lettres de noblesse et cordon de Saint-Michel.



Phot. Giraudon.

FIG. 501. — Tocqué : Le marquis de Marigny. 1755.

(Musée de Versailles.)

Le comte d'Angiviller qui lui succède en 1774, après un court interrègne de l'abbé Terray, et qui va demeurer en fonction jusqu'à l'effondrement de l'ancien régime en 1791, adopte une politique encore plus interventionniste. Secondé par le Premier peintre Pierre qui exerce sur lui le même ascendant que Cochin sur Marigny et Coypel sur Tournehem, il confirme le monopole de l'Académie royale aux dépens de l'Académie rivale de *Saint-Luc*, des Salons non officiels du *Colisée* et de la *Correspondance*, qu'il supprime ou persécute. Persuadé de l'influence des arts sur les mœurs, il déclare la guerre aux « nudités indécentes », et, pour encourager la grande peinture, il s'engage en 1776 à commander tous les deux ans pour le Salon quatre tableaux d'histoire ancienne ou moderne, « propres à ranimer les vertus et les sentimens patriotiques ». Ces tableaux glorifieront non seulement les héros grecs ou romains, mais les grands événements de l'histoire de France ; car « jusqu'à présent il semblait qu'on ignorât les ressources que notre histoire

présente pour la peinture ». Enfin, reprenant un projet déjà formulé en 1747 par Lafont de Saint-Yenne et envisagé par Marigny, d'Angiviller décide en 1778 de rassembler dans la Grande Galerie du Louvre les tableaux du roi, jusqu'alors « ensevelis dans l'obscure prison de Versailles », et il désigne le peintre Hubert Robert comme premier conservateur de ce Muséum. Ainsi la monarchie, à la veille de sa chute, essaie de ressaisir le gouvernement de l'art.

L'enseignement est pénétré du même idéal antiquisant et moralisateur. Il se divise en trois échelons. Les élèves commencent par apprendre à dessiner, à l'*Académie Royale de Peinture*, d'après la bosse et le modèle vivant qui est toujours masculin : il est interdit de poser des femmes nues. Ceux qui ont obtenu le prix de Rome passent ensuite trois ans à l'*École Royale des Élèves protégés*, où ils reçoivent un enseignement surtout littéraire et s'initient à la science du « costume ». Puis vient, comme couronnement d'études, un séjour de quatre ans à l'*Académie de France à Rome*, pendant lequel le futur peintre d'histoire est invité à copier assidûment les grands maîtres. Sous la direction de Vien, converti à la doctrine et à l'art pseudo-classiques de Winckelmann et de Raphaël Mengs, on ne jure plus au Palais Mancini que par l'antique.



Phot. Giraudon

Fig. 502. — Duplessis : Le comte d'Angiviller.
(Coll. du comte Moltke, Norager, Danemark.)

Si les Académies provinciales, jalouses de leur autonomie, se défendent parfois contre les empiétements de l'Académie royale de Paris, elles n'en ont pas moins le même programme et la même organisation : elles organisent des expositions auxquelles participent les artistes parisiens affiliés et distribuent à leurs élèves des bourses d'études à Rome.

L'influence hollandaise. — Sous l'action concertée d'une administration officielle de plus en plus puissante, des Académies et des critiques vitupérant à l'envi contre le goût français, le triomphe du

style antique aurait pu, semble-t-il, être beaucoup plus rapide. Fort heureusement ce mouvement de réforme esthétique rencontre des résistances plus ou moins pondérables, mais effectives, qui prolongèrent jusqu'à la fin du XVIIIe siècle le règne de Rubens et de Watteau. L'influence persistante des Pays-Bas neutralise ou tout au moins retarde la victoire des néfastes théories de Winckelmann.

A vrai dire le culte de Rubens, bien qu'il n'ait été abjuré ni par Boucher, ni par Greuze, ni par Fragonard, ni par Mme Vigée-Lebrun, semble moins répandu et moins fervent que dans la première moitié du siècle. En revanche l'école hollandaise, popularisée par toute une équipe de graveurs : Le Bas, Basan, Wille, est plus que jamais à la mode. Les Cabinets d'amateurs les plus raffinés : ceux de la comtesse de Verrue et de Crozat de Thiers, de Blondel de Gagny et de Randon de Boisset, s'ouvrent largement aux maîtres et petits maîtres hollandais. Fragonard copiera à plusieurs reprises la *Famille du menuisier*, de Rembrandt. Plusieurs de nos portraitistes : Aved, La Tour, Perronneau, séjournent à Amsterdam où ils s'enthousiasment pour Van der Helst. Roslin voudrait imiter « ces diables de tableaux de Van der Helst qu'il a vus en passant à Amsterdam et qui ne lui sortent point de la tête ». L'influence hollandaise, qui était déjà si frappante dans les tableaux religieux de Largillierre et de Rigaud, dans les portraits de Tournières et de Grimou, s'accuse chez les peintres de genre comme Chardin, Lépicié, Le Prince, émules de Vermeer et de Terborch. Cette veine hollandisante qu'on peut suivre dans la peinture française jusque sous le règne de David a préservé le sens de l'intimité compromis par le dogme du retour à l'antique; elle humanise, elle détend un art qui se roidissait jusqu'à se rompre.

La résistance aux nouvelles doctrines varie naturellement suivant les tempéraments d'artistes et suivant les genres : il est clair par exemple que la peinture d'histoire devait être la première atteinte par la contagion, tandis que le portrait, le paysage, qui ne peuvent se dispenser de consulter la nature, y échappent plus facilement. Toutefois la renaissance de l'antiquité se manifeste même dans le paysage par l'apparition d'une variété nouvelle appelée à un grand succès : le *paysage de ruines*.

Une division par genres est toujours artificielle, en ce sens que les grands maîtres ne se cantonnent pas strictement dans une spécialité. Un décorateur comme Boucher a aussi sa place marquée dans l'histoire du paysage. Chardin, Greuze et Fragonard ont peint à l'occasion d'admirables portraits. Mais, sous cette réserve, ce classement nous paraît encore le meilleur. Nous étudierons donc successivement la *peinture d'histoire et de genre*, — le *portrait*, — le *paysage*, — et enfin les

petits maîtres, en réservant une place à part aux *peintres français à l'étranger*, ainsi qu'aux étrangers en France, auxquels on n'a pas prêté jusqu'à présent une attention suffisante.

I. — PEINTURE D'HISTOIRE ET DE GENRE

Dans le premier groupe se rangent ceux qui ont été, après Watteau et avec La Tour, les quatre plus grands maîtres de la peinture française du XVIIIe siècle : Boucher, Chardin, Greuze et Fragonard.

François Boucher (1703-1770). — Peintre favori de Mme de Pompadour, Boucher nous apparaît comme la plus complète incarnation du goût français sous le règne de Louis XV.

Son véritable initiateur fut Fr. Lemoine. A vrai dire il n'avouait pas volontiers ce qu'il devait au dernier des grands décorateurs de Versailles. « Boucher m'a dit, note Mariette en marge de l'*Abecedario*, que, quoiqu'il fût vrai qu'il eût étudié sous Lemoine, il n'avait pas profité beaucoup sous un maître qui prenait fort peu de soin de ses élèves et chez lequel il n'avait pas demeuré fort longtemps. » Mais n'eût-il, comme il le prétendait, passé que trois mois dans l'atelier de Lemoine, il en garda l'empreinte indélébile. Il suffit de comparer au Louvre l'un de ses premiers tableaux : *Vénus commandant à Vulcain des armes pour Énée* (1732), avec l'*Hercule et Omphale* de la Collection Lacaze pour se convaincre de cette filiation : c'est la même harmonie de tons chauds et dorés, le même sentiment voluptueux du nu féminin. La comparaison avec un tableau de la Galerie Iousoupov, où il a traité le même sujet que son maître, serait encore plus probante.

A l'influence de Lemoine se joignit celle de Watteau, qu'il ne semble pas avoir connu personnellement, mais dont il grava pour le compte de M. de Jullienne les *Figures de différents caractères*. « Sa pointe légère et spirituelle, écrit Mariette, semblait faite pour ce travail. »

Enfin, pour compléter l'histoire de sa formation, il faut tenir compte du séjour de quatre ans qu'il fit à Rome, de 1727 à 1731 : s'il resta sourd aux leçons de Raphaël et de Michel-Ange, il ne fut pas insensible au charme des prestigieuses décorations de Pietro da Cortona et de Tiepolo.

Dès son retour il était agréé à l'Académie, puis reçu académicien en 1734, et dès lors commençait pour lui cette brillante carrière qui devait être couronnée par le brevet de Premier peintre du roi. L'apogée de son talent et de ses succès coïncide avec le Mécénat de Mme de Pompadour

dont il fut le peintre attitré. Il fut non seulement son pourvoyeur de tableaux, de modèles de sculptures pour la laiterie de Crécy et la manufacture de Sèvres, mais encore son portraitiste et son professeur. En 1750 elle le charge de décorer la chapelle et la galerie du château de Bellevue. Elle achète ses deux grands tableaux du Salon de 1753 : le *Lever* et le *Coucher du soleil*, aujourd'hui dans la Wallace Collection de Londres, qui sont peut-être, avec la *Naissance de Vénus* du Musée de Stockholm, ses



Phot. du Musée de Stockholm.

Fig. 303. — Boucher : La Naissance de Vénus.
Musée de Stockholm.

pages les plus éblouissantes. Elle lui commande son portrait en robe bleue à falbalas, toute scintillante de dentelles d'argent (Musée d'Édimbourg, Collection Maurice de Rothschild). Enfin c'est à lui qu'elle a recours pour s'initier au métier de graveur.

Ce qui frappe avant tout chez cet artiste aux dons multiples, c'est un merveilleux talent de *décorateur*. « Il faudrait, comme l'a très justement noté M. André Michel, replacer toutes ses œuvres dans leur milieu ; on les verrait, dans leur encadrement de fines guirlandes sculptées, sur les panneaux peints en blanc mêlé de gris de lin adouci, reprendre toute leur valeur et retrouver leur harmonie. » Quelques ensembles heureuse-

ment conservés ou reconstitués : au Cabinet des Médailles, à l'hôtel de Soubise, la Salle du Conseil du château de Fontainebleau nous permettent encore aujourd'hui d'évoquer cet aspect trop méconnu de son génie.

A défaut de ces peintures, il se révélerait dans ses admirables cartons de tapisseries, qui ne sont point la part la moins importante de son œuvre. A Beauvais où il avait été introduit par Oudry, il fait tisser une *Tenture chinoise* en six pièces, dont les savoureuses esquisses sont conservées au Musée de Besançon. Les Gobelins exécutent d'après ses dessins l'incomparable suite sur fond rose damassé des *Amours des Dieux*.

Ces commandes des manufactures de tapisseries ont eu la répercussion la plus profonde sur son œuvre et même sur sa technique picturale. C'est la tapisserie qui a fait de lui un paysagiste : ses *fouillis* pittoresques de tonalité bleuâtre ont été conçus pour servir de fonds aux lissiers de Beauvais. Campagnes de paravent, disent spirituellement les Goncourt, qui ajoutent avec non moins de justesse que son tempérament de coloriste s'est laissé égarer par les tentations et les exigences de l'art industriel. « Les commandes de Beauvais et des Gobelins finissent par fausser sa palette. Obligé de se plier aux harmonies de la laine et de la soie, de sacrifier à la couleur gaie, tendre, pétillante, Boucher noie ses tons dans le délayage et l'affadissement; ses verdures s'évaporent dans le bleu, ses lumières dans du blanc caillé. »



Phot. Hanfstaengl

Fig. 504. — Boucher : Madame de Pompadour. (Musée d'Edimbourg.)

L'altération de sa vue vers la fin de sa vie explique aussi en partie cette décomposition de sa palette. « Ses chairs, dit un contemporain, paraissent dans le dernier temps comme éprouver le reflet d'un rideau rouge. » Mais, si l'on excepte les œuvres de son déclin, peintes visiblement de pratique, « sans esquisse ni modèle d'aucun genre », quel poète érotique du XVIIIe siècle peut se comparer à ce voluptueux? « La chair qu'il montre a comme une effronterie piquante; ses femmes nues sont toujours des femmes déshabillées. Mais qui a déshabillé la femme mieux que lui? » Autour de Vénus folâtrent des essaims d'Amours suspendus

en grappe ou noués en couronne, « enfants gâtés de son pinceau, adorables putti joufflus, dodus, le nez au vent, la bouche en cul de poule, le menton fendu par une fossette ».

Ses dessins, gravés en manière de crayon par Gilles Demarteau de Liége qui contribua beaucoup à les populariser, ont le même charme que ses peintures. Ses académies de femmes au corps potelé et douillet amusent, provoquent, chatouillent le regard. « L'habile estompage de blanc et de noir donne à la peau les reflets du satin. De larges hachures de craie suffisent à Boucher pour faire circuler et serpenter le jour sur un épiderme qu'il semble sabrer de lumière. Un coup de noir, une pointe de blanc, voilà une fossette posée comme une mouche. Et quelle variété de postures renouvelant sans cesse ce poème de la nudité agaçante. »

Art facile, assez vulgaire, fort peu édifiant sans doute. Mais y a-t-il là de quoi justifier la vertueuse indignation et les accès de pudeur offensée de Diderot, qui fulmine avec une verve rabelaisienne contre « ce peintre de culs joufflus et vermeils »? « Ses Vierges! de gentilles petites caillettes. Ses anges! de petits satyres libertins.... Cet homme ne prend le pinceau que pour me montrer des tétons et des fesses. Je suis bien aise d'en voir; mais je ne puis souffrir qu'on me les montre...; ces objets séduisants contrarient l'émotion de l'âme par le trouble qu'ils jettent dans les sens. »



Phot. Giraudon

FIG. 505. — Boucher : Le Sommeil de Diane. Dessin.
(Bibliothèque de l'École des Beaux-Arts, Paris.)

En réalité la décence était le moindre souci de l'auteur des *Bijoux indiscrets*. Ses véritables griefs contre Boucher sont d'ordre philosophique et esthétique : il lui en veut de ne pas mettre dans ses tableaux « une leçon pour le spectateur » et de ne pas sacrifier au « goût antique ». Tout le procès qu'il lui intente peut se résumer en ces deux phrases révélatrices : « Dans toute cette innombrable famille (d'Amours), vous n'en trouveriez pas un à employer aux actions réelles de la vie, à étudier sa leçon, à lire, à écrire, à tiller du chanvre. » — Et plus loin : « J'ose dire qu'il est sans goût. Une seule preuve suffira : c'est que dans la multitude d'hommes et de femmes qu'il a peints, je défie qu'on en trouve quatre d'un caractère propre au bas-relief, encore moins à la statue. »

N'en déplaise à Diderot, nous pardonnons volontiers à Boucher de n'avoir été ni un prédicateur de morale, comme Greuze, ni un enlumineur de bas-reliefs antiques, comme Vien. Sa gloire est précisément d'être resté peintre et parisien.

Les satellites de Boucher. — Autour de Boucher se groupe toute une pléiade de décorateurs faciles, séduisants, qui eurent en leur temps une grande réputation. Les plus brillants de ces satellites sont Carle van Loo, Pierre, Lagrenée, Doyen. Certains élèves de Boucher, tels que Taraval et J.-B. Le Prince, ont été surtout des agents de diffusion de son art à l'étranger, et seront en conséquence étudiés à part.

On aurait beaucoup étonné et offusqué les contemporains en reléguant à la suite de Boucher Carle van Loo (1705-1765) qui le précéda dans la charge de Premier peintre du roi. Ce peintre, le plus fameux représentant d'une féconde dynastie d'artistes déjà illustrée par son frère aîné Jean-Baptiste, passait en effet au milieu du xviiie siècle pour le véritable chef de l'école française. Grimm proclame en 1755 qu' « on peut regarder M. Carle Van Loo comme le premier peintre de l'Europe », et Frédéric II lui commande en 1757 pour sa résidence de Potsdam un *Sacrifice d'Iphigénie*, que le comte de Caylus célèbre dans une brochure enthousiaste.

Inférieur à Boucher dans le genre léger, il l'emporte sur lui dans les grands sujets. C'est l'opinion qu'exprime dans une lettre au comte Bernstorff un très fin connaisseur étranger, le Danois Wasserschlebe : « Carle Vanloo a fait des morceaux admirables. Il est grand peintre et on le regarde à cause de son coloris comme le premier de l'École moderne. Mais il lui faut de l'étendue et des sujets graves et héroïques. Son génie ne s'accommode pas au badinage et il n'est guère propre à faire du léger et du gracieux. Il n'approche pas de la gentillesse de Boucher qui excelle dans ce genre de peinture. »

Il est certain que la *Halte de chasse* (Louvre) destinée à servir de pendant à la *Halte de la Maison du Roi*, de Parrocel, dans les petits appartements de Fontainebleau, les allégories de l'*Architecture*, de la *Peinture*, de la *Sculpture*, commandées par Mme de Pompadour pour son château de Bellevue, ses espagnoleries et ses turqueries galantes (*La conversation espagnole*, *La Sultane*) manquent un peu de verve et d'esprit : les mêmes sujets, traités par Boucher ou Fragonard, auraient quelque chose de plus piquant, de plus pétillant, de plus français. Les qualités de ce Niçois d'origine hollandaise, qui combine avec un adroit éclectisme des souvenirs de Raphaël et de Rubens, se manifestent mieux dans la peinture religieuse, qui exige un style plus soutenu et plus grave : ses chefs-d'œuvre sont peut-être le cycle de six tableaux, malheureusement mal

éclairés, qui représentent à Notre-Dame-des-Victoires la *Vie de saint Augustin* et les sept esquisses de la *Vie de saint Grégoire*, destinées à la décoration de la chapelle des Invalides, qu'il faut aller chercher aujourd'hui à Pétersbourg.

Jean-Baptiste Pierre (1715-1789), qui recueillit en 1770 la succession de Boucher comme Premier peintre du roi et joua un rôle officiel très important sous l'administration du directeur des Bâtiments de Louis XVI, le comte d'Angiviller, est aujourd'hui fort oublié. Cependant son *Enlèvement d'Europe*, du Musée d'Arras, sa *Bacchanale* du Musée du Puy ne sont pas sans charme. Il s'était rendu célèbre par de grands ensembles décoratifs qui ne se sont pas conservés : la coupole de la chapelle de la Vierge à l'église Saint-Roch, où il représenta l'*Assomption*, le plafond du salon de la duchesse d'Orléans au Palais Royal : *Apothéose de Psyché*, « où tous les dieux de la mythologie étaient rassemblés, comme tous les saints de la nouvelle Loi l'étaient dans la coupole de Saint-Roch », et enfin un troisième plafond illustrant l'*Histoire d'Armide*, d'après la *Jérusalem délivrée*, peint en 1769 pour le duc de Chartres à Saint-Cloud : on en vantait « la couleur aimable et transparente ».



Phot. Alinari.
FIG. 506. — Carle van Loo : Marie Leszczynska.
(Musée du Louvre.)

Nous ne pouvons ici que mentionner le peintre aixois Michel-François Dandré-Bardon, élève de son compatriote Jean-Baptiste van Loo, qui, après un séjour en Italie, fut chargé de décorer à Aix la salle d'audience de la Chambre des Comptes de Provence. Professeur d'histoire à l'École des Élèves Protégés, il résuma son enseignement dans le *Costume des anciens peuples*, publié avec la collaboration de Cochin.

Lagrenée l'aîné (1724-1805), le plus fécond des peintres d'histoire de la seconde moitié du XVIIIe siècle, se rattache à Carle van Loo dont il fut le meilleur élève et le continuateur direct. En trente ans, il exposa aux

Salons plus de cent cinquante tableaux. Encore son séjour en Russie, où il professa pendant deux ans à l'Académie de Pétersbourg, l'empêcha-t-il de participer au Salon de 1761. Diderot admire fougueusement ses « carnations si vraies, si troublantes que le plaisir des yeux excite d'autres désirs ». A propos de son tableau mythologique du Musée de Stockholm, *Mercure, Hersé et Aglaure*, il écrit en 1767 : « C'est de la chair, c'est à prendre, à toucher, à baiser ». Et, sa main sur la toile, il ne se lasse pas de parcourir le cou, les bras, la gorge de la nymphe. « J'y porte mes lèvres et je couvre de baisers tous ses charmes. » On a quelque peine à comprendre cette effervescence devant des œuvres d'une sensualité tout académique, que refroidissent singulièrement un penchant fâcheux pour l'allégorie et de timides concessions à la sévérité du goût néo-classique.

Gabriel-François Doyen (1726-1806), qui fut, comme Lagrenée, élève de Carle van Loo et émigra sous la Révolution en Russie, a un coloris plus chaud qui tient de Solimène et surtout de Rubens. Après la mort de Van Loo, il acheva sous le dôme des Invalides la décoration de la chapelle Saint-Grégoire ; pour la chapelle de l'École Militaire, il peignit la *Dernière communion de saint Louis*[1]. Mais son œuvre la plus célèbre est *Sainte Geneviève apaisant la peste des Ardents*, qui fait face dans le transept de l'église Saint-Roch à une grande toile de Vien consacrée à l'autre patron de Paris : *Saint Denis prêchant la foi en France*. « Le tableau de Vien, écrit Chaussard dans le *Pausanias français*, a un accent pontifical et ce style religieux qui provoque le recueillement dans un temple. Celui de Doyen, au contraire, étourdit par le fracas de l'action et fait en quelque sorte trop de bruit ; il convient plutôt à une galerie de tableaux qu'à une église. » Il est certain que cette peinture dramatique des horreurs de la peste a un caractère plus théâtral que religieux. Aux pieds de sainte Geneviève qui intercède en faveur des Parisiens, on distingue un groupe confus de femmes à genoux qui lui présentent leurs enfants, de malades qui se tordent dans des convulsions ; un forcené, la tête enveloppée d'une guenille sanglante, s'échappe de l'hôpital ; déjà, s'amoncellent les cadavres livides des pestiférés qu'on n'a plus le temps d'enterrer ; les deux pieds d'un mort émergent d'un égout. Pastiche de Rubens, si l'on veut, — on sait que Doyen avait fait tout exprès le voyage d'Anvers pour peindre l'esquisse de son tableau, — mais qui semble déjà annoncer les *Pestiférés de Jaffa* et le *Radeau de la Méduse*.

Le gendre de Boucher, J.-B. Deshays (1729-1765), promettait, à en juger par ses tableaux d'histoire et ses cartons de tapisseries inspirés de l'*Iliade*, de fournir une brillante carrière : mais une mort prématurée ne lui permit pas de donner sa mesure.

1. Transportée depuis dans la chapelle des Fonts baptismaux de Saint-Louis-en-l'Ile.

Quelques décorateurs du XVIIIe siècle se font une spécialité des plafonds de théâtre : dans ce genre assez ingrat se distinguent Durameau, l'auteur du plafond — aujourd'hui remplacé par un vitrage — de l'Opéra de Versailles, où il avait représenté, sur les indications de Cochin, *Apollon qui prépare des couronnes aux hommes illustres dans les arts*, et Robin, qui brossa le plafond de la Comédie de Bordeaux.

Mentionnons pour finir, par esprit de justice, quelques peintres provinciaux, généralement oubliés par les historiens de l'art français, qui ne trouvent pas leurs noms dans les *Salons* de Diderot : François Girardet de Lunéville, premier peintre du roi Stanislas, qui a décoré l'Hôtel de Ville de Nancy, Philippe Sauvan d'Avignon et Jacques Gamelin de Carcassonne.

Jean-Baptiste-Siméon Chardin (1699-1779). — Plus âgé de quatre ans que Boucher, Chardin appartient encore par sa naissance au siècle des Le Nain, dont il continue la tradition. Fils d'un menuisier qui se parait fièrement du titre de « billardier des Menus », il grandit dans ce milieu de petite bourgeoisie parisienne dont il allait devenir l'historiographe. Son premier maître fut le peintre Cazes, un de ces « hollandisants » du début du XVIIIe siècle qui préfèrent à la rhétorique des Bolonais et même des Flamands l'intimisme de Rembrandt et de Pieter de Hooch. Chardin gardera toute sa vie l'empreinte de cette formation.

Son œuvre considérable, qu'il faut étudier non seulement au Louvre, mais dans les trois collections parisiennes du baron Henri de Rothschild, de Mme Chévrier-Marcille et de M. Léon Michel-Lévy, ainsi que dans les musées ou palais étrangers de Carlsruhe, Potsdam, Vienne (Galerie Liechtenstein) et Stockholm, comprend des natures mortes, des scènes de genre et des portraits.

C'est comme peintre de *natures mortes* que débuta modestement Chardin, et, au rebours de Desportes et d'Oudry qui de portraitistes déchurent au rang d'animaliers, il s'éleva par la suite à la dignité de peintre de genre. A vrai dire, ce terme usuel de *nature morte* se révèle particulièrement impropre et choquant lorsqu'on l'applique aux peintures de Chardin qui a su mieux que personne animer les objets familiers : combien le mot de *vie silencieuse* (Stillleben, still life), adopté par les langues germaniques, serait ici mieux à sa place !

La *Raie dépouillée* du Louvre, qu'il exposa en 1724 au Salon en plein air de la place Dauphine, et qui fut son morceau de réception à l'Académie, contient déjà en germe toutes ses qualités. On y remarque d'abord, comme dans tous ses tableaux de buffet, une mesure toute française qui contraste avec l'exubérance flamande d'un Snyders. A cet Anversois pantagruélique, il faut des monceaux de victuailles, des cargaisons de

poisson et de gibier croulant sur l'étal, des avalanches de fruits. Plus sobre, Chardin se contente d'un lièvre mort suspendu par la patte, d'un panier de pêches, d'une grappe de raisins.

Mais comme il sait exprimer la saveur des mets, la croûte dorée d'un pâté, le duvet des pêches, la pulpe sucrée des raisins! Ses pâtés ne sont pas des pâtés de théâtre : « on peut y mettre le couteau ». Cette honnête cuisine bourgeoise fait venir l'eau à la bouche de Diderot : « Vous prendriez les bouteilles par le goulot, si vous aviez soif, écrit-il avec une franche concupiscence; les pêches et les raisins éveillent l'appétit et appellent la main. »



Phot. Bruckmann

Fig. 307. — Chardin : Dame cachetant une lettre, 1733. (Nouveau Palais de Potsdam.)

Comment Chardin passa-t-il de ces humbles natures mortes à des tableaux de genre, de la *Raie* au *Benedicite*? On prétend que c'est sous l'influence de son ami le portraitiste Aved qui l'aurait raillé de se cantonner dans un genre trop facile. Il est certain que quelques portraits d'Aved (*Madame Crozat*, au Musée de Montpellier, le *Rameau* de Dijon) ont pu être attribués à Chardin, et l'on a supposé une collaboration entre les deux artistes. Mais rien ne prouve qu'il ait eu besoin de l'aide ou même des conseils d'Aved pour aborder la figure. En tout cas, ses premiers essais dans ce genre sont fort anciens, puisque la *Dame cachetant une lettre*, de Potsdam, porte la date de 1733.

Dans ce tableau, Chardin tente visiblement de rivaliser avec les élégances mondaines de Jean-François de Troy. Mais il ne tarde pas à reconnaître sa voie. Avec un sûr bon sens, il se spécialise dans la peinture du milieu familial de la bourgeoisie parisienne, son milieu à lui, le seul qu'il connaisse et qu'il aime. Grande hardiesse pour un contemporain de Lancret et de Boucher! « Il y avait en ce temps-là, remarque Théophile Gautier, autre chose que des marquis et des filles d'opéra; seulement personne ne s'en était aperçu avant Chardin. »

C'est toute la vie calme, recueillie, un peu étriquée, mais si probe et si laborieuse de la petite bourgeoisie d'alors qui s'évoque dans ces char-

mants intérieurs de Chardin popularisés par la gravure et dont il a multiplié lui-même sans se lasser les répétitions : *La pourvoyeuse*, *La ratisseuse de navets*, *La mère laborieuse*, *Le Benedicite*. L'homme n'apparaît guère dans son œuvre ; l'âme du petit monde dont il s'est fait l'historien attendri est la ménagère, la mère de famille : on la retrouve partout, accorte dans son casaquin et sous la ruche de son bonnet, toujours active, jamais les bras croisés, lessivant, savonnant, tournant le robinet de la fontaine de cuivre, faisant réciter la prière de sa fille ou vergetant le tricorne du petit garçon qui part pour l'école. Les enfants que peint Chardin et que nous pouvons désigner par leurs noms — ce sont ceux de son ami Lenoir, du joaillier Godefroy — n'ont rien de commun avec les *putti* espiègles de Boucher ou les polissons débraillés de Jeaurat. Voyez au Louvre le *Jeune homme au violon* et l'*Enfant au toton*, le *Château de cartes* de l'Ermitage, la *Gouvernante* de la Galerie Liechtenstein, ou dans une collection suédoise le *Dessinateur d'après le Mercure de M. Pigalle*. Les fillettes sont déjà de petites maîtresses de maison, et les garçons, précocement raisonnables, s'amusent discrètement, silencieusement, aussi appliqués à leurs jeux qu'à leurs devoirs. Dans ce milieu bourgeois, où les êtres sont si parfaitement d'accord avec les choses, on respire une atmosphère d'ordre, de décence – l'envers du monde fantaisiste et voluptueux de Watteau et de Boucher.



Phot. Giraudon

Fig. 308. — Chardin : L'Enfant au toton.
(Musée du Louvre.)

Tous ces sujets médiocres n'auraient qu'une valeur documentaire et n'intéresseraient que l'histoire des mœurs, s'ils n'étaient rehaussés par une admirable technique. On peut reprocher au bonhomme sa pauvreté d'imagination, son application laborieuse. « M. Chardin, observe Mariette non sans quelque dédain, est obligé d'avoir continuellement sous les yeux l'objet qu'il se propose d'imiter. » Mais le même Mariette ne peut s'empêcher d'admirer « la fonte de couleur et la touche grasse » de l'artiste, la qualité incomparable de ses blancs crémeux que les yeux dégustent comme une friandise.

« Sa manière de peindre, écrit Bachaumont, est singulière ; il place

ses couleurs l'une après l'autre, sans presque les mêler, de façon que son ouvrage ressemble un peu à de la mosaïque, comme la tapisserie faite à l'aiguille qu'on appelle point carré. » Ainsi il pratiquait la division des tons. De là vient la surface grenue, raboteuse de ses peintures qui veulent être vues à distance. « Approchez-vous, tout se brouille, s'aplatit et disparaît. Éloignez-vous, tout se recrée. » Mais ces tons divisés, juxtaposés sont liés par un entre-croisement subtil de reflets. « Tous ses objets se mirent les uns dans les autres et il en résulte une transparence de couleur qui vivifie tout ce que touche son pinceau. »



Phot. Giraudon.

Fig. 509. — Chardin : Son portrait avec l'abat-jour vert. Pastel.

(Musée du Louvre.)

Sur la fin de sa vie, presque à la veille de mourir, il allait trouver dans ses prodigieux pastels du Louvre l'occasion d'un renouvellement imprévu. Ce recours tardif à une technique étrangère était nécessité par l'affaiblissement de sa vue. « Mes infirmités, confesse-t-il au comte d'Angiviller en 1777, m'ont empêché de continuer de peindre à l'huile ; je me suis rejeté sur le pastel. » Dans son *auto-portrait* où il s'est représenté en négligé, le bonnet de nuit sur la tête et le mazulipatam au cou, avec l'abat-jour de carton vert et les grosses besicles de corne qui protègent ses pauvres yeux éraillés, et dans le portrait — plus admirable encore — de sa seconde femme, la vieille *Marguerite Pouget*, dont le teint d'ivoire jauni est « semblable à un fruit sur lequel l'hiver a passé », on reconnaît les mêmes procédés que dans sa peinture : petites vergetures parallèles, écrasis et martelages de crayon,



Phot. Giraudon.

Fig. 510. — Chardin : Portrait de sa femme. Pastel.

(Musée du Louvre.)

mais avec un emportement, une rudesse de touche qui rappellent les suprêmes chefs-d'œuvre de Rembrandt. A quelques pas toutes ces touches brutales s'harmonisent, et « c'est de la chair qu'on a sous les yeux, de la chair vivante qui a ses plis, ses luisants, sa porosité, sa fleur d'épiderme ».

Chardin a, comme Boucher, une suite, moins nombreuse certes que celle de son brillant contemporain, mais fort honorable. Parmi les peintres de genre qui lui font cortège, il en est deux au moins qui méritent d'être détachés de la foule des petits maîtres : Jeaurat et Lépicié.



Phot Giraudon.
FIG. 511. — Lépicié : Le jeune Carle Vernet. 1772.
(Musée du Louvre.)

Si Chardin est par excellence le peintre du foyer, Jeaurat peut être défini le peintre de la rue. Il est loin d'égaler la franchise de touche, le coloris savoureux du maître. Mais il a peint, avec une verve qui rappelle parfois Jan Steen et Hogarth, des scènes de la vie populaire : poissardes qui vocifèrent et gesticulent sur la *Place Maubert* ou la *Place des Halles*, déménagement du peintre à la cloche de bois, à la barbe de ses créanciers, filles de joie qu'on transporte à l'hôpital sous les huées de la populace.

Nicolas-Bernard Lépicié (1735-1784), fils du graveur et secrétaire perpétuel de l'Académie à qui nous devons les *Vies des premiers peintres du Roi*, avait commencé par faire de la peinture d'histoire, et il lui fallut longtemps pour comprendre qu'il se fourvoyait. Les critiques contemporains ne se font pas faute pourtant de l'éclairer sur sa véritable vocation. Tous l'adjurent d'abandonner des sujets trop élevés pour son pinceau, tels que la *Descente de Guillaume le Conquérant en Angleterre*, destinée à l'Abbaye-aux-Hommes de Caen (1764), et de se cantonner dans des sujets à sa mesure, tels que le *Départ d'un braconnier*, le *Jeu de la fossette*, l'*Atelier du menuisier*, l'*Intérieur d'une douane*, la *Halle*. « Pourquoi, avec des talents aussi décidés pour ce genre bourgeois, ne pas s'y borner! Pourquoi céder à la vertigineuse ambition de chausser le cothurne quand l'humble brodequin sied si bien? »

Tous ces tableaux de genre n'ont rien de licencieux. Mais sur la fin de sa vie Lépicié fut pris d'une crise de scrupule. « Je veux, recommanda-t-il dans son testament, que l'on détruise toutes mes études de femmes et tout ce qui dans mes ouvrages peut être sujet de scandale à des yeux sévères. »

Ses œuvres les plus séduisantes sont ses portraits d'enfants. Il était très lié avec Joseph Vernet, et vers 1770 il peignit quatre portraits des enfants du paysagiste, dont deux de son élève, le jeune Carle. L'un d'entre eux est entré au Louvre. Peint dans une gamme de gris argentés, ce tableau est un des plus charmants exemples de la lignée des Petits dessinateurs dont Chardin avait donné les premiers modèles.

Jean-Baptiste Greuze (1725-1805). — Si Boucher et Chardin sont des Parisiens, Greuze représente avec Fragonard l'apport de la province. Il était né à Tournus en Bourgogne, non loin de Cluny qui devait nous donner Prudhon. Sa famille était, comme celle de la plupart des grands peintres du xviiie siècle, de condition très modeste : son père exerçait le métier de maître couvreur.

Si le détail de sa formation artistique nous échappe, il est cependant manifeste que les petits maîtres hollandais : Gérard Dou, Terborch, Mieris, furent ses premiers modèles. Le voyage qu'il fit en Italie avec l'abbé Gougenot en 1755, c'est-à-dire à une époque où il était déjà formé, ne changea rien à son orientation. Aussi réfractaire que Boucher aux séductions de l'antique, il ne goûta que la peinture douceâtre de Guido Reni et de Carlo Dolci, dont on aperçoit le reflet dans ses têtes d'expression.

Son grand succès à Paris date de l'exposition publique, qui eut lieu en 1755 chez l'amateur La Live de Jully, de son *Père de famille expliquant la Bible* : point de départ de cette série de tableaux moralisateurs qui allait lui assurer pendant plus de vingt ans la faveur du public et la complicité enthousiaste de Diderot. Ces succès lui inspirèrent l'ambition de se produire comme peintre d'histoire. En 1769 il présenta à l'Académie comme morceau de réception un tableau dans le goût antique, où l'on voyait *Septime Sévère reprochant à son fils Caracalla d'avoir attenté à sa vie*; il croyait avoir surpassé Poussin. Aussi sa déconvenue fut-elle amère, lorsqu'il apprit que ses confrères l'avaient reçu sur son tableau d'histoire au titre de peintre de genre. Cruellement blessé dans son incommensurable vanité, il se retira sous sa tente, cessa d'exposer au Salon et organisa savamment sa propre réclame par la presse et par la gravure, en utilisant la publicité du *Journal de Paris* et en créant avec le concours des graveurs Flipart et Levasseur un commerce d'estampes pour l'exploitation de ses tableaux. Ces procédés n'empêchèrent pas

la vogue de l'abandonner : il traversa péniblement la Révolution et mourut dans la misère en 1805.

Bien que Greuze et Chardin rentrent tous les deux dans la catégorie des peintres de genre, qu'ils aient subi les mêmes influences hollandaises et qu'ils se soient attachés à la peinture du même milieu social, leurs tempéraments et leurs œuvres s'opposent aussi radicalement que possible. La différence essentielle et qui touche à la conception même de



Phot. Hanfstaengl

Fig. 512. — Greuze : Le Paralytique servi par ses enfants.
(Musée de l'Ermitage, Pétersbourg.)

la peinture, c'est qu'un tableau de Chardin ne se propose que la délectation des yeux, tandis que Greuze prétend nous donner des leçons de vertu. Disciple convaincu de Diderot, qui, plus littérateur qu'artiste, le pousse à « faire de la morale en peinture », encouragé par le succès des drames larmoyants de La Chaussée, il veut avec des lignes et des couleurs inspirer l'amour du bien et la haine du vice, prêcher les bonnes mœurs à coups de pinceau : bref, il fonde en France la déplorable école de la peinture littéraire et de l'art moralisateur.

Voulant instruire et prêcher, il se trouve amené à appliquer à la peinture les procédés du roman, de la comédie larmoyante et du sermon. Il forcera les expressions, portera tout son effort sur la mise en scène,

fera un sort aux moindres accessoires qui ont leur rôle assigné et leur signification plus ou moins occulte. Chacun de ses tableaux devient ainsi une sorte de rébus qui exige pour être pleinement intelligible les gloses subtiles de Diderot. Autre conséquence de cette conception : comme un roman comporte nécessairement plusieurs chapitres, et qu'un tableau ne peut représenter par définition qu'un moment, un épisode de l'action, la peinture littéraire n'aura pour tourner cette difficulté d'autre ressource que de procéder par séries de tableaux liés en pendants ou en cycles. Nous savons que Greuze avait projeté des suites dans le genre de Hogarth. La plupart de ses tableaux vont deux par deux : l'*Accordée de village* fait pendant au *Paralytique servi par ses enfants*; le *Mauvais fils puni* est le complément et comme la sanction de la *Malédiction paternelle*.

La *sentimentalité* de Greuze, qui apitoyait toutes les âmes sensibles de l'époque et faisait venir des larmes aux yeux de tous les lecteurs de la *Nouvelle Héloïse*, paraîtrait sans doute fade, si elle n'était relevée et comme pimentée par une *sensualité* équivoque, tout à fait étrangère à l'honnête Chardin. Ce mélange de sensiblerie et de sensualité est la marque propre du talent de Greuze et le secret de son succès.

Le franc cynisme de Boucher, la gaillardise effrontée de Frago ont certainement à tout prendre quelque chose de plus sain, de moins immoral que la fausse ingénuité de Greuze. Son libertinage ne s'étale jamais au grand jour; il se déguise hypocritement. Pour corser l'intérêt de ses sujets, il aura recours à un langage conventionnel plein de sous-entendus transparents : la *Cruche cassée*, le *Miroir brisé*, la *Cage vide* signifieront l'innocence perdue; la colombe qu'une jeune fille presse tendrement sur son sein sera l'image de son amant. Il crée un type de femme-enfant, de *demi-vierge* dont le regard noyé trahit à la fois la candeur et la perversité. Pour exciter le désir, il se garde bien de la représenter nue : il la déshabille à moitié, de façon à faire apparaître dans l'entre-bâillement du corsage, — sous le fichu de gaze diaphane qui les voile, mais si peu, — de jeunes seins palpitants. « Greuze, quand il peint une innocence, gouaille Théophile Gautier, a toujours soin d'entr'ouvrir la gaze et de laisser entrevoir une rondeur de gorge naissante. La *Cruche cassée* est le modèle du genre; la tête a encore la candeur de l'enfance, mais le fichu est dérangé. »

Ce mélange un peu trouble de sentimentalité et de dévergondage répondait d'ailleurs à merveille au goût du temps. La peinture de Greuze correspond exactement dans l'évolution de la sensibilité française aux *Confessions* de Jean-Jacques Rousseau. Nous préférons un art plus franc, et c'est ce qui explique que, dans l'œuvre de ce peintre de genre qui rêvait de devenir peintre d'histoire, notre admiration aille surtout à certains portraits : tels que ceux du libraire *Babuti*, son beau-père (Collec-

tion David Weill), de son ami le graveur *Wille*, dont il a si bien rendu le visage émerillonné de bon vivant cordial (Musée Jacquemart-André), de *Mme de Porcin* (Musée d'Angers), du jeune *Popo Stroganov* (Musée de Besançon), où Greuze s'est contenté de copier son modèle, sans songer à nous endoctriner. C'est là surtout qu'on peut juger de ses dons très réels de praticien. Il peint grassement en pleine pâte; mais il abuse parfois des glacis transparents qui donnent à sa peinture un aspect trop lisse et porcelainé. Comme le remarquait déjà Cochin à propos de l'*Accordée de village*, ces glacis en s'évaporant ont nui à la bonne conservation de ses tableaux qui, loin de gagner avec les années, ont perdu de bonne heure « leur harmonie fictive ».



Phot. Bulloz.

Fig. 515. — Greuze : Le graveur Wille.

Musée Jacquemart-André, Paris.

L'influence de Greuze a été profonde sur son compatriote Prudhon, sur Boilly. Mais il est à remarquer que sa sentimentalité voluptueuse et un peu douceâtre a été surtout appréciée par les femmes. Ses disciples les plus dociles furent Philiberte Ledoux, dont les œuvres ont été souvent confondues avec celles de son maître, Mme Vigée-Lebrun, Marguerite Gérard. Il a été également très goûté à l'étranger : par les portraitistes anglais de la fin du xviiie siècle, par ses élèves allemands : Pierre-Alexandre Wille fils et Antoine de Peters, qui l'ont pillé sans scrupule, et jusqu'en Russie où il était abondamment représenté dans les collections Demidov et Iousoupov.

Honoré Fragonard (1732-1806). — Le dernier venu des grands peintres du xviiie siècle, il est celui qui les résume tous. Il a peint des gravelures à la manière de Boucher, des moralités à l'instar de Greuze. Et, malgré cette variété protéiforme qui est la caractéristique de son génie, ce « pasticheur inspiré » a réalisé le miracle de rester toujours lui-même.

Provençal né sous le soleil de Grasse, Fragonard a conservé toute sa vie, bien qu'il ait émigré de bonne heure à Paris, un accent de terroir : on le reconnaît entre tous à sa verve méridionale, à son allégresse méditerranéenne. Il y a dans sa peinture je ne sais quoi de lumineux, d'ensoleillé qui sent l'homme du Midi.

Sans ce vigoureux tempérament, son éducation très composite aurait risqué de faire de lui un éclectique sans personnalité. On peut distinguer dans sa formation trois apports principaux qu'il sut s'assimiler à merveille. A Paris il traverse l'atelier de Chardin pour se mettre ensuite à l'école de Boucher qui fut son véritable maître; les charmantes *Baigneuses* du Louvre ne permettent pas de douter de cette filiation. — Puis vient l'époque du voyage ou plutôt des voyages en Italie : car Fragonard y fit deux séjours, l'un de cinq ans, de 1756 à 1761, comme pensionnaire du roi à l'Académie et compagnon de route de l'abbé de Saint-Non, le second d'une année, en 1773, à la suite du financier Bergeret. Le profit qu'il en tira fut très grand; il se familiarisa avec Corrège et les grands décorateurs italiens : Pietro da Cortona, Tiepolo; il s'éprit des jardins et des ruines de la Campagne Romaine d'où il rapporta, avec son ami Hubert Robert, d'admirables études à la sanguine ou à la sépia qu'on admire dans la collection léguée par l'architecte Pàris au Musée de Besançon. — Mais, tout en s'imprégnant beaucoup plus que Boucher et que Greuze de la beauté italienne, Fragonard ne devient pas un italianisant; il interroge Rubens; il scrute le mystère de Rembrandt dont il copie à plusieurs reprises la *Sainte Famille*, du Musée de l'Ermitage, qui se trouvait alors à Paris dans le Cabinet Crozat. Il lui emprunte les saisissants effets de clair-obscur qui nous surprennent dans sa *Vision du sculpteur* (Coll. David Weill). En somme Rembrandt, Tiepolo, Boucher : tels sont les éléments en apparence inconciliables que révèle l'analyse du génie de Fragonard.



Phot. Bulloz.
FIG. 514. — Fragonard : Le Début du modèle.
Musée Jacquemart André, Paris.

La variété des sujets qu'il a traités est aussi déconcertante que celle des influences qu'il a subies. Peinture d'histoire, scènes galantes, idylles familiales, portraits : il s'est essayé dans tous les genres les plus disparates avec une égale virtuosité.

Revenu d'Italie avec des ambitions académiques, il s'était mis aussitôt en quête d'un grand sujet, apte à servir de morceau de réception. Il avait d'abord songé à un Sacrifice au Minotaure. Son choix se fixa sur

Le grand prêtre Corésus se sacrifiant pour sauver Callirhoé. Ce sujet singulier lui avait été inspiré par le finale d'un opéra aujourd'hui bien oublié de Roy et Destouches. Dans la précieuse esquisse que possède le Musée d'Angers, la victime a les poignets liés d'une guirlande de roses. Dans le tableau définitif du Louvre, — qui fut présenté par Fragonard comme morceau d'agrément à l'Académie et exposé au Salon de 1765, — ce détail un peu mièvre a disparu, et le soleil éclaire les colonnes du temple. Le succès de cette toile fut si grand que le roi la retint pour servir de modèle à la Manufacture des Gobelins.

Malgré ces débuts encourageants, Fragonard abandonna la peinture d'histoire pour laquelle il ne se sentait point fait et renonça même aux Salons, où il cessa d'exposer à partir de 1767. C'était s'interdire les honneurs académiques et les commandes officielles; mais il trouva, en travaillant pour les particuliers, d'amples compensations à ces renoncements.



(Phot. Hanfstaengl.)

Fig. 515. — Fragonard : Le Baiser à la dérobée.

(Musée de l'Ermitage, Pétersbourg.)

Les scènes galantes étaient fort recherchées par une riche clientèle de fermiers généraux, de maîtresses royales, de filles d'opéra. Notre Provençal n'était pas homme à faire fi de ces aubaines, et les sujets les plus scabreux ne l'effarouchaient guère. Il accepta sans sourciller de remplacer à brûle-pourpoint son confrère Doyen dont la pruderie ombrageuse s'était offusquée de la commande d'un financier égrillard : c'est à cette substitution que nous devons les *Hasards heureux de l'escarpolette*, dont il existe deux versions un peu différentes : l'une à Londres, dans la Collection Wallace, l'autre à Paris, chez le baron Edmond de Rothschild. A la même veine appartiennent de croustillants chefs-d'œuvre, tels que *La chemise enlevée* (Louvre), *Le début du modèle* (Musée Jacquemart-André), *La gimblette*, *Le feu aux poudres*, dont les audaces sont toujours sauvées de l'obscénité vulgaire par la prestesse et la légèreté de main de l'artiste, qui a le talent de tout suggérer sans appuyer plus qu'il ne faut.

L'œuvre la plus ample que Fragonard ait orchestrée dans le genre érotique est un ensemble de panneaux décoratifs commandés en 1771 par

Mme du Barry pour son pavillon de Louveciennes : c'est un véritable roman d'amour dont les chapitres s'intitulent : La Poursuite, Le Rendez-vous, Les Souvenirs, L'Amant couronné. L'Abandon n'a été ajouté qu'après coup. Par un caprice mal éclairci, la maîtresse de Louis XV les laissa pour compte à l'artiste, qui les transporta en 1790 dans sa ville natale, chez son cousin Maubert, où il avait trouvé un refuge au début de la Révolution; ils y restèrent plus d'un siècle. Mais malheureusement Grasse, si pauvre en œuvres de Fragonard, ne sut pas conserver ce trésor. Les célèbres panneaux, vendus en 1898 à Pierpont Morgan, sont désormais exilés pour toujours dans la Collection Frick à New York.

Bien qu'il n'eût pas l'étoffe d'un moraliste, Fragonard se sentait aussi capable que Greuze d'exploiter la mode des idylles familiales et rustiques popularisées par Jean-Jacques. Des sujets licencieux il passe avec aisance aux sujets édifiants, et l'on a la surprise de voir l'auteur complaisant de la *Chemise enlevée* s'attendrir au spectacle des *Baisers maternels* ou de la *Visite à la nourrice* (Coll. Burat).

Portraitiste occasionnel, ce Maître Jacques de la peinture est parfois l'égal des plus grands dans ses portraits pleins de vie du philosophe *Diderot* (Coll. du comte Pastré) ou d'aimables filles d'opéra telles que les *sœurs Colombe* de la Comédie Italienne (Coll. du baron Édouard de Rothschild).

La variété de sa technique n'est pas moins frappante que la variété de ses sujets. Il emploie indifféremment tous les moyens d'expression : l'huile, la gouache, le lavis de sépia. Sa touche est tantôt libre et large, tantôt, plus rarement, menue et émaillée. Tantôt il finit, tantôt il indique ou escamote. Mais son plus rare mérite est de garder presque toujours dans le tableau achevé le feu de l'esquisse. Le fringant Frago a tout ce qui manque à l'honnête Chardin : la verve prime-sautière, la facilité d'improvisation, l'adresse spirituelle. La France a produit de plus grands artistes; elle n'a pas eu beaucoup de peintres mieux doués.

II. — LE PORTRAIT

L'évolution du portrait français de Rigaud à La Tour confond par sa rapidité. Chez Rigaud, qui reste — en dépit des dates, puisqu'il a vécu jusqu'en 1743 — le peintre du siècle de Louis XIV, prévaut la conception décorative. Préoccupé avant tout de majesté, de mise en scène, il sacrifie les têtes aux draperies, les visages aux perruques. « On lui reproche, écrit un contemporain, d'avoir mis trop de fracas dans ses draperies, ce qui détourne l'attention due à la tête du portrait. » — Nattier, qui lui

succède comme peintre de cour, consacre la mode du portrait mythologique. Tous ces artifices étaient nécessaires pour rehausser un genre décrié et l'élever au niveau de la peinture d'histoire. Mais vers 1750 la cause est gagnée. Le portrait n'a plus besoin pour être admis au Salon de s'endimancher; il rejette comme des oripeaux usés les draperies décoratives et les attributs mythologiques ; l'analyse des caractères, la vérité des physionomies passent au premier plan, et nous arrivons à la formule de La Tour, qui est aux antipodes de celle de Rigaud : le portrait réduit à une étude de tête, ou, en d'autres termes, l'analyse psychologique substituée à l'arrangement décoratif.

Pour mettre un peu d'ordre dans la foule assez drue des portraitistes de la seconde moitié du XVIIIe siècle, nous distinguerons deux générations : 1° les *portraitistes du temps de Louis XV* : peintres à l'huile, comme Tocqué, Aved, les Van Loo, Drouais; pastellistes, comme La Tour et Perronneau; 2° les *portraitistes du règne de Louis XVI* : Duplessis et Vestier, Mme Labille-Guiard et Mme Vigée-Lebrun.

I. LE PORTRAIT SOUS LOUIS XV

Louis Tocqué (1696-1772) se rattache encore par des liens très apparents à la tradition de Largillierre qu'il commença par imiter et de Nattier dont il épousa la fille. Mais il fait pressentir déjà les tendances nouvelles. Il renonce aux travestissements mythologiques chers à son beau-père. Bien qu'il ait peint quelques portraits de cour : *Marie Leszczynska*, la tsarine *Élisabeth de Russie*, la reine *Juliane-Marie de Danemark*, ce ne sont que de brillants hasards dans sa carrière. Ses modèles ordinaires appartiennent à la bourgeoisie. Il les peint tels qu'ils sont, sans les flatter, avec un réalisme de bon aloi; il ne craint pas de donner aux femmes leur âge, comme on peut s'en convaincre en regardant au Louvre son portrait de *Mme de Graffigny*.

La grande aventure de sa vie toute unie fut un voyage de trois ans (1756-1758) en Russie et en Danemark. Appelé à Pétersbourg pour faire le portrait de l'impératrice Élisabeth, qui cherchait un peintre indulgent à ses charmes empâtés, il ne sut pas atténuer, comme il aurait fallu, le monstrueux ballonnement de ses seins et étoffer son petit nez écourté. L'Allemand Schmidt qui grava en 1761 ce portrait officiel fut prié d'allonger le nez. Cette franchise maladroite n'empêcha pas Tocqué d'avoir le plus grand succès dans la société pétersbourgeoise. Il retrouva le même accueil à la cour de Copenhague où il portraitura tous les membres de la famille royale. Le Danemark ne possède pas moins de dix-neuf tableaux de sa main. Ce n'est pas le moindre mérite de Tocqué

que d'avoir contribué à répandre dans l'Europe du Nord cette nouvelle conception du portrait français, qui remplace dès lors la formule périmée de Rigaud.

Aved (1702-1766) présente encore plus nettement que Tocqué le caractère d'un portraitiste bourgeois ; il n'a rien d'un peintre de cour. Né à Douai, à la lisière des Pays-Bas, il eut une formation toute hollandaise. Il passa sa jeunesse à Amsterdam où sa mère s'était remariée : c'est là qu'il apprit à dessiner dans l'atelier du graveur Bernard Picart et qu'il se pénétra des leçons de Rembrandt. Ses attaches avec la Hollande étaient si étroites qu'on le qualifiait couramment de *Batave*. En 1751, il fut appelé à La Haye pour faire le portrait du *Stathouder Guillaume IV*, et devint membre de la corporation des peintres de la ville.



Phot. Giraudon

Fig. 516. — Tocqué : Marie Leszczynska. Musée du Louvre.

Sur ce fond hollandais se greffe la tradition française de François de Troy, qui lui fut transmise par son maître Belle. Agréé en 1731 à l'Académie sur les portraits des peintres *Cazes* et *Jean-François de Troy*, il remporta son premier grand succès en 1738 en exposant au Salon l'effigie du poète exilé *Jean-Baptiste Rousseau* (Musée de Versailles), qui servit plus tard de modèle au buste de Caffieri. Les portraits de *La Porte du Theil*, premier commis aux Affaires Étrangères (Coll. Ed. Kann), de *Saïd Pacha*, ambassadeur extraordinaire du sultan (Musée de Versailles), du *Marquis de Mirabeau*, père de l'orateur (Louvre), du *Maréchal de Clermont-Tonnerre* jalonnent sa carrière d'artiste, interrompue en 1759 par une retraite dont bénéficièrent le collectionneur et le marchand.

Son œuvre la plus célèbre et la plus caractéristique reste l'admirable portrait de *Mme Crozat*, au Musée de Montpellier. Ce chef-d'œuvre lui a été pourtant longtemps contesté : il passait pour un portrait de Mme Geoffrin par Chardin. La véritable attribution n'a été découverte

qu'en 1896 par M. Tourneux qui constata que la description du portrait de Mme Crozat au Salon de 1741 s'appliquait trait pour trait au tableau de Montpellier; elle a été définitivement confirmée en 1920 par M. Joubin, qui a déchiffré dans un coin de la toile la signature d'Aved. Cette effigie de grande bourgeoise du XVIIIe siècle a la même valeur représentative que le portrait de *M. Bertin* par Ingres. Mme Crozat, la femme du célèbre collectionneur, est assise dans son salon, au coin d'une cheminée. Sa robe de satin blanc, garnie en points d'Espagne d'or, sa coiffure en point d'Angleterre trahissent son opulence. Mais le métier à tapisserie sur lequel elle est penchée, ses grosses besicles de corne écartent tout soupçon de morgue et d'ostentation. Cette femme de riche financier, incarnation de la haute bourgeoisie parisienne du temps de Louis XV, garde dans ce luxueux décor les habitudes de sérieux et de simplicité des ménagères de Chardin.



Phot Bulloz.

Fig. 517. — Aved : Madame Crozat. 1741.

(Musée de Montpellier.)

Les deux frères Van Loo, Louis-Michel et Amédée, fils de Jean-Baptiste, neveux de Carle, ont passé une notable partie de leur vie à l'étranger : l'un à Madrid comme premier peintre du roi d'Espagne (1736-1752), le second à Berlin en qualité de premier peintre du roi de Prusse (1748-1760) : c'est pourquoi ils n'ont joué qu'un rôle assez effacé dans l'histoire du portrait français.

Louis-Michel van Loo est représenté au Louvre par un assez bon portrait de l'architecte *Soufflot* et surtout par un portrait de *Diderot*, qui ne vaut pas celui du Russe Levitski au Musée de Genève et qui fut d'ailleurs jugé assez sévèrement par le modèle lui-même : « Trop jeune, tête trop petite, joli comme une femme, lorgnant, souriant, faisant le petit bec, la bouche en cœur, et un luxe de vêtements à ruiner le pauvre littérateur si le receveur de la capitation vient à l'imposer sur sa robe de

chambre.... Son toupet gris, avec sa mignardise, lui donne l'air d'une vieille coquette qui fait encore l'aimable. »

Le talent de l'artiste se révèle mieux dans des groupes de portraits officiels ou intimes tels que la *Famille du roi Philippe V* (1743), qui se trouve au Prado, mais dont l'esquisse est au Musée de Versailles, et la *Famille de Carle Van Loo* (1757), conservée à l'École des Arts décoratifs[1].



Phot. de la Comm. des mon. hist.

FIG. 518. — Michel van Loo : La famille de Carle van Loo, 1757.

(École des Arts décoratifs, Paris.)

Amédée van Loo ne peut guère être étudié qu'à Potsdam où Frédéric II l'utilisa surtout comme décorateur pour peindre des plafonds et composer des cartons de tapisserie. De retour à Paris, il exposa au Salon de 1771 un *Portrait de famille* dit *de la machine pneumatique* où il s'est figuré au premier plan montrant une expérience.

Le véritable successeur de Nattier, le peintre à la mode de la fin du règne de Louis XV, fut François-Hubert Drouais (1727-1775). Pour se distinguer de son père qui portait le même prénom, il signe généralement *Drouais le fils*. Élève de Boucher, il fut reçu académicien en 1758 sur la présentation de portraits des sculpteurs *Guillaume Coustou* et *Edme Bouchardon*. Sa manière, plus décorative qu'expressive et d'un agrément superficiel, rappelle beaucoup celle de Nattier. Le dessin est rond, sans accent, les poses maniérées, les fonds de paysage ressemblent à des décors d'opéra. Il fait usage dans les carnations de dessous blancs qui tournent au plâtreux. « Tous ces visages-là, grondait Diderot, ne sont que du rouge vermillon couché sur de la craie. »

Bien qu'il ait peint quelques bons portraits d'hommes : *Buffon*, le *Prince Galitzine*, il triomphe surtout dans les portraits de femmes

1. Le Musée de Versailles possède une copie de ce tableau.

élégantes (*Mme du Barry*) et d'enfants pomponnés (*Le comte d'Artois et Madame Clotilde*).

Les pastellistes. — La plupart des grands peintres du XVIIIe siècle se sont servis occasionnellement du pastel. Nous avons vu que Chardin avait adopté cette technique dont s'accommodait mieux sa vue affaiblie pour exécuter les admirables portraits de ses dernières années. Mais, à côté de ces pastellistes de rencontre, il y a eu de véritables spécialistes qui se sont servis du pastel avec une prédilection marquée ou même à l'exclusion de tout autre procédé. Deux d'entre eux méritent d'être placés au premier rang des portraitistes de leur temps et de tous les temps : La Tour et Perronneau.



Phot. Braun et Cie.

Fig. 519. — François-Hubert Drouais : Le comte d'Artois et Madame Clotilde.

(Musée du Louvre.)

Maurice Quentin de La Tour (1704-1788). — C'était un Picard de Saint-Quentin. Il s'est défini lui-même à merveille dans le masque pétillant de sensualité et de malice, où ricanent ses yeux clignotants : vrai valet de comédie, qui joint à la fourberie goguenarde d'un Scapin l'esprit agile d'un Figaro.

Le rusé compère vint tout jeune à Paris pour prendre le vent. « Il m'avoua, écrit Diderot, qu'il devait infiniment aux conseils de Restout ; que c'était le peintre qui lui avait appris à faire tourner une tête et à faire circuler l'air entre la figure et le fond, en reflétant le côté éclairé sur le fond et le fond sur le côté ombré. »

Commença-t-il par faire dans l'atelier de Restout de la peinture à l'huile? Nous l'ignorons. En tout cas, on ne peut lui attribuer avec certitude que des pastels. Le succès triomphal de la Vénitienne Rosalba Carriera que Paris venait de fêter en 1720 fut sans doute la raison déterminante de son choix. Il comprit qu'il y avait une place à prendre et résolut de devenir le Rosalba français.

Il le fut avec une supériorité éclatante. « Il n'a pas, prétend Mariette, la fraîcheur et la facilité de touche de la Rosalba. Mais il est plus précis qu'elle ; il dessine mieux et n'a presque jamais manqué une ressemblance. » En réalité, il ne se contente pas de perfectionner le pastel ; il le transforme radicalement, il le *virilise*. De cet « art de femme s'adressant à la femme, qui semblait uniquement fait pour exprimer avec la caresse de ses crayons le pulpeux du fruit, le velouté de l'épiderme », il tire un art tout nouveau, robuste et mâle.

A partir du Salon de 1737, où il exposa pour la première fois, il marche de succès en succès. Il est admis en 1744 à l'Académie, et peu d'années après, en 1751, il est promu au rang de conseiller, « qui est le grade le plus honorable auquel puisse prétendre un peintre de portraits ».



Phot. Bulloz

Fig. 520. — La Tour : Mademoiselle Fel. Pastel.

(Musée de Saint-Quentin.)

L'ensemble de ses pastels et de leurs préparations qui, grâce à une vente manquée en 1806, sont restés au Musée de Saint-Quentin, offre, avec la série des bustes de Houdon, le plus clair miroir de la société française du XVIIIe siècle. Princes de la famille royale, grands seigneurs, financiers, écrivains, artistes, acteurs : toutes les classes, toutes les professions s'y reflètent. Quelques-unes de ces effigies sont d'incomparables chefs-d'œuvre : le *Duc de Villars*, gouverneur de Provence (Musée d'Aix), *Duval de l'Epinoy* (Coll. du baron Henri de Rothschild), l'*Abbé Huber* lisant à la lumière de deux bougies, sa maîtresse, *Mlle Fel*, la chanteuse au timbre d'argent, Bordelaise au fin profil de Levantine, coiffée d'un mouchoir de gaze liséré d'or. Mais il faut s'arrêter surtout à deux portraits en pied, « deux figures entières d'une grandeur où l'on ne croirait pas que le pastel pût atteindre », qui marquent le suprême effort de l'art de La Tour : le *Président de Rieux* (1741) et la *Marquise de Pompadour* (1755).

Gabriel Bernard de Rieux, président de la Chambre des enquêtes du Parlement de Paris, n'était autre que le fils du célèbre financier Samuel Bernard dont Vivien nous a laissé le portrait au pastel. Il est représenté assis dans son cabinet de travail, revêtu du costume de sa charge : la simarre noire serrée à la taille par une large ceinture et la robe rouge dont les plis retombent sur les bras du fauteuil. Il semble que dans ce



Phot. comm par M. Wildenstein

LA TOUR_LE PRÉSIDENT BERNARD DE RIEUX.

(Pastel appartenant à M. Wildenstein, Paris.)

Librairie Armand Colin. Paris.

gigantesque pastel, le plus grand qu'il ait jamais exécuté, l'artiste ait accumulé toutes les difficultés pour en triompher : les moindres accessoires, tels que les barbes de la plume chargée d'encre, les dentelles du rabat et des manchettes sont traités avec une miraculeuse adresse.

La même pose se répète dans le portrait officiel de *Mme de Pompadour*. Assise sur un fauteuil de Beauvais, elle est parée d'une magnifique robe de satin blanc où courent des branchages d'or ; son corsage est orné d'une " échelle " de rubans lilas ; sous sa jupe pointent coquettement deux mules roses à haut talon. Cette grande coquette est aussi une artiste et une lettrée : elle est en train de feuilleter un cahier de musique. Sur une console reposent à portée de sa main ses livres de prédilection : *La Henriade*, *L'Esprit des Lois*, *L'Encyclopédie* ; à ses pieds un carton armorié aux trois tours contient son œuvre gravé.



Phot. Giraudon.

Fig. 521. — La Tour : Madame de Pompadour. (Musée du Louvre.)

Ainsi, dans ces grands pastels, La Tour, sans recourir aux pompeuses draperies de Rigaud et aux attributs mythologiques de Nattier, éprouve cependant le besoin de compléter la physionomie des personnages par la représentation de leurs entours. Mais, la plupart du temps, il renonce à ces accessoires, si révélateurs qu'ils puissent être : rejetant le témoignage des mains, il se borne strictement à l'analyse aiguë du visage et surtout du regard qu'il scrute et sonde pour en arracher le secret.

C'est qu'en effet il est avant tout le plus pénétrant des physionomistes. Rien n'échappe à cet inquisiteur qui prétend confesser bon gré mal gré ses modèles. « Ils croient que je ne saisis que les traits de leur visage ; mais je descends au fond d'eux-mêmes, à leur insu, et je les emporte tout entiers. » Il s'acharne à découvrir la tare professionnelle qui différencie les visages humains. « Tout être, selon lui, a dû souffrir plus ou moins de la fatigue de son état. Il en porte l'empreinte plus ou moins marquée. Le premier point est de bien saisir cette empreinte,

en sorte que s'il s'agit de peindre un roi, un général d'armée, un ministre, un magistrat, un prêtre, un philosophe, un portefaix, ces personnages soient le plus de leur condition qu'il est possible. »

Fanatique et martyr de son art, pénétré du sentiment des difficultés du pastel, plein de mépris pour les artistes routiniers qui se contentent d'à peu près et pour qui la peinture est un amusement, il se torture pour atteindre une insaisissable perfection. Il se découvrait tout entier au marquis de Marigny dans une lettre datée du 1er août 1765 : « Que d'attentions, que de combinaisons, que de recherches pénibles pour conserver l'unité de mouvement, malgré les changements que produit sur la physionomie la succession des pensées et des affections de l'âme! c'est un nouveau portrait à chaque changement. Ajoutez l'unité de lumière qui varie et fait varier les tons de couleurs suivant le cours du soleil et le temps qu'il fait : altérations d'autant plus perfides qu'elles arrivent insensiblement. Un homme dévoré de l'ambition de son art est bien à plaindre d'avoir à combattre tant d'obstacles. »



Phot. Giraudon.

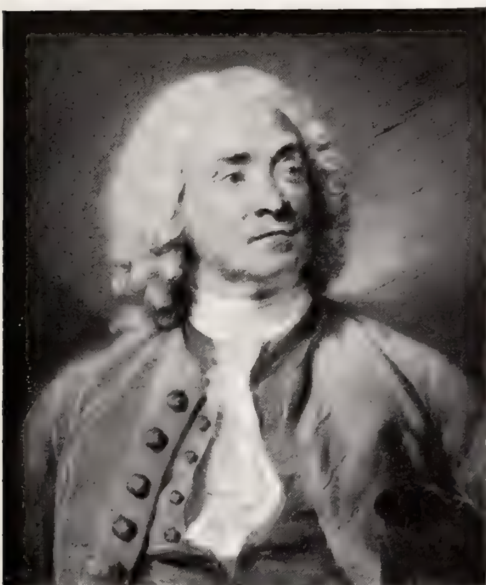
FIG. 522. — Perronneau : La duchesse d'Ayen. 1748. Peinture.
Collection David Weill, Neuilly.

La rançon de cet admirable scrupule, c'est qu'il ne sait pas s'arrêter à propos. « Il cherche toujours, observe Bachaumont, à faire mieux qu'il n'a fait, d'où il arrive qu'à force de travailler et de tourmenter son ouvrage, souvent il le gâte. Il s'en dégoûte, l'efface et recommence et souvent ce qu'il fait est moins bien que ce qu'il avait fait d'abord. C'est grand dommage : *le pastel ne veut pas être tourmenté; trop de travail lui ôte sa fleur.* »

Ce témoignage est confirmé par celui de Belle (Isabelle) de Zuylen, la future Mme de Charrière, dont il fit le portrait en Hollande (Musée de Genève), et qui se désolait de sa rage à détruire ses ouvrages. « J'espère, écrivait-elle, qu'il épargnera celui-ci; car en réalité il vit; l'effacer serait un meurtre. Sa manie, c'est d'y vouloir mettre tout ce que je dis, tout ce que je pense et tout ce que je sens et il se tue. »

Il se tourmenta si bien que sa pauvre cervelle finit par sombrer dans

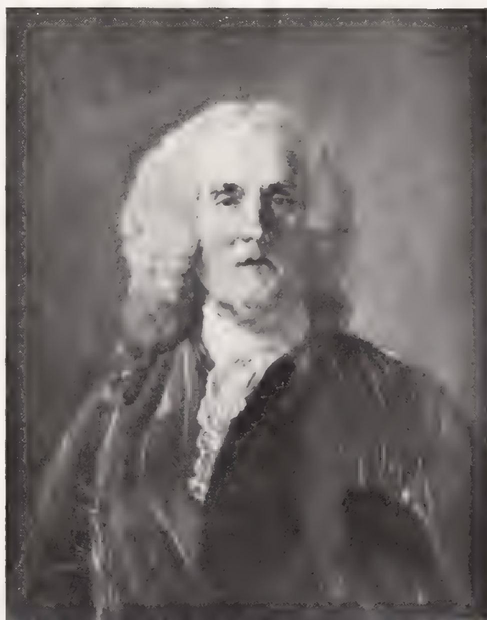
une sorte de panthéisme mystique. Pour manifester sa foi dans l'unité de substance et pour aider à l'incessante transformation de la matière, raconte son amie Mlle Fel, il dévorait parfois ses excréments. Il mourut fou à la veille de la Révolution dans sa ville natale de Saint-Quentin qu'il avait généreusement dotée de plusieurs établissements d'utilité publique.



Phot. Moreau.
FIG. 523. — Perronneau : Le graveur Huquier. 1747. Pastel.
(Collection André Lazard, Paris.)

JEAN-BAPTISTE PERRONNEAU (1715-1783). — Le rival longtemps méconnu de La Tour lui est inférieur au point de vue de la pénétration psychologique ; il ne descend pas au fond de ses modèles ; mais, en revanche, il les contemple avec des yeux de coloriste.

Le peintre Albert Besnard a fort bien senti et exprimé cette différence essentielle : « Comparez, écrit-il, les personnages de Perronneau à ceux de La Tour. Ceux-ci, toujours sur le qui-vive, malins comme celui qui les a peints, dardent toute leur vie par les yeux, car c'est surtout par les yeux qu'ils vivent. Le masque est tout dans le portrait de La Tour, et c'est pour cela que ses *préparations* sont des chefs-d'œuvre, qui se passeraient fort bien d'avoir des corps. Il manque à ces êtres une atmosphère propre. La coloration est arbitraire.



Phot Giraudon
FIG. 524. — Perronneau : Abraham van Robais. Pastel.
(Musée du Louvre.)

« Perronneau, cerveau plus fruste, est doué d'une sensibilité plus aiguë. Ses têtes, ses vêtements sont baignés dans l'onde mouvante que créent autour d'eux la lumière et les reflets. Il perçoit les différences des matières ; le blanc d'un jabot est différent de celui des cheveux poudrés. Il note les

accidents du costume, un bouquet de roses fanées s'échappant d'une boutonnière. »

Perronneau avait débuté comme graveur dans l'officine de Laurent Cars : on connaît de lui des planches d'après Natoire et Bouchardon. Ce n'est guère qu'à l'âge de trente ans, vers 1745, qu'il opte pour la carrière de pastelliste. Mais il arrivait à un mauvais moment. En 1749, l'Académie, inquiète des succès de La Tour, décide de ne plus recevoir de peintres en pastel. Pour sa réception, Perronneau fut obligé de peindre deux portraits à l'huile. Dès lors, il continuera à produire alternativement des portraits peints et des portraits pastellés. On compte à son actif une cinquantaine de peintures : le pastel est toutefois son mode d'expression favori.



Phot. comm. par M. Cailleux.

Fig. 525. Bornet : Femme âgée en robe mauve. 1767.
(Appartient à M. Cailleux.)

Comme La Tour accaparait la clientèle aristocratique, Perronneau dut, — ainsi qu'autrefois Largillierre, — se rabattre sur la bourgeoisie. Les deux magnifiques portraits de la *Duchesse d'Ayen* (1748) et de *Mme de Sorquainville* (1749), tous les deux dans la Collection de M. David Weill, sont des exceptions dans son œuvre. Ses modèles préférés sont des artistes : les architectes *Soyer* et *Chevotet*, le sculpteur *Adam l'aîné* qu'il représente drapé dans sa gamberluque de taffetas vert, assis, le marteau et le ciseau en mains, auprès du socle de sa statue de l'*Abondance*, le peintre *Oudry*, le graveur *Huquier* (Coll. André Lazard), l'amateur orléanais *Desfriches* (Coll. Ratouis de Limay).

Ne trouvant pas à Paris une clientèle assez nombreuse pour le faire vivre, le malheureux artiste est obligé de battre l'estrade en province et à l'étranger. A chaque instant son nom disparaît des procès-verbaux de l'Académie et des livrets des Salons : c'est qu'il se trouve à Orléans chez son ami Desfriches ou à Bordeaux chez les Journu ou à Abbeville chez les Van Robais. Toujours « courant mons et veau », comme il s'en plaint dans son jargon d'autodidacte, sa vie errante le mène à plusieurs reprises en Hollande où il avait des amis sûrs, et jusqu'en Russie[1]

1. L. Réau, J.-B. Perronneau en Russie, *Chronique des Arts*, 11 janvier 1913.

où nous avons relevé sa trace à Saint-Pétersbourg. C'est à Amsterdam, au cours d'une de ces tournées, qu'il meurt en 1785.

Les autres pastellistes du XVIIIe siècle pâlissent à côté de La Tour, le plus parfait dessinateur de l'école française, et de Perronneau, un de ses coloristes les plus exquis. Cependant, il serait injuste de ne pas citer à la suite de ces maîtres Louis Vigée (1727-1767), qui, s'il faut en croire sa fille, Mme Vigée-Lebrun, faisait des pastels « dignes du fameux Latour », Simon-Bernard Lenoir (1729-1789) et Jean Valade, que n'écrase pas trop au Musée d'Orléans le redoutable voisinage des Perronneau, Joseph Ducreux (1757-1802), qui fut délégué en 1769 par Choiseul pour aller faire à Vienne le portrait de l'*Archiduchesse Marie-Antoinette*, et Claude Bornet, dont le *Portrait de femme âgée en robe mauve* (1767) est une délicate merveille.



Phot. Giraudon

FIG. 526. — Duplessis : La Dame au livre.
(Musée du Louvre.)

II. LE PORTRAIT SOUS LOUIS XVI

De La Tour à David, l'école française de portrait perd un peu de son éclat. La mode favorise des étrangers francisés comme Roslin, plus habile à faire miroiter des robes de satin qu'à révéler sous le masque des visages le secret des âmes. Toutefois, le règne de Louis XVI a été illustré par quelques bons portraitistes, hommes et femmes : Duplessis et Vestier, Madame Labille-Guiard et Madame Vigée-Lebrun.

Joseph-Siffred Duplessis (1725-1802) était né à Carpentras, où il décora à son retour de Rome la pharmacie de l'Hôtel-Dieu de paysages et de « singeries » en camaïeu bleu et rose fané. Il arrive en 1752 à Paris, expose en 1764 à l'Académie de Saint-Luc, puis à partir de 1769 à l'Académie Royale. Tous les contemporains s'accordent pour trouver ses portraits de l'*Abbé Arnaud* (Musée de Carpentras), de l'avocat *Gerbier*, des sculpteurs *Caffieri* et *Allegrain* (Musée du Louvre), du musicien *Gluck* (Musée de Vienne), de *Franklin* (Musée de Boston), du *Comte d'Angiviller* « tenant le plan de la galerie où doivent être les statues des grands hommes » (voir la reproduction donnée au début de ce chapitre, fig. 502,

p. 486), de *Necker* (Collection du comte d'Haussonville) admirables pour la ressemblance ; mais on leur reproche, non sans raison, leur ton froid, gris ou violâtre. Ce Méridional, ce compatriote de Fragonard, manque étonnamment de chaleur.

On lui doit plusieurs beaux portraits de femmes : *Mme Lenoir*, mère d'Alexandre Lenoir, le fondateur du Musée des Monuments français, coiffée d'un petit bonnet de dentelles et d'une fanchon de tulle noir qui s'harmonise discrètement avec sa robe de satin bleu pâle, garnie de dentelles de Valenciennes (Louvre), *Mme Denis*, la plantureuse nièce de Voltaire, tenant la couronne de laurier, destinée à ceindre le front de son oncle (Musée Condé à Chantilly)[1]. Si la mystérieuse *Dame au livre* de la Collection Lacaze est de lui, comme on le présume, ce serait assurément son chef-d'œuvre.



Phot. comm. par M. Wildenstein.

FIG. 527. — Vestier : Portrait de sa fille, 1785. (Appartient à M. Wildenstein, Paris.)

Mais son principal titre de gloire est le portrait officiel de *Louis XVI* « représenté en pied dans le grand habit du jour de son sacre, la main droite appuyée sur son sceptre et sa couronne de diamants posée sur un carreau semé de fleurs de lys ». Il y travailla deux ans, de 1775 à 1777, avec d'infinis scrupules. Il demande au directeur des Bâtiments d'Angiviller à être envoyé à Reims pour assister aux fêtes royales. Il l'assiège de ses sollicitations pour qu'on lui prête les habits du sacre, le collier de l'Ordre du Saint-Esprit, le chapeau de velours orné de plumes blanches, tel que le portent en cérémonie les chevaliers du Saint-Esprit, et les *Regalia* qu'il veut fidèlement reproduire : l'épée de Charlemagne, la couronne, le sceptre et la main de justice. Ce grand effort fut mal récompensé. Des plaisants prétendirent qu'à la tête près, le roi était très ressemblant. Un autre critique le juge « surchargé d'habillement » et ne trouve à louer que les accessoires.

1. Cette identification a été proposée par M. Bellendy, l'historien de Duplessis.

Duplessis, qui se flattait de tenir le premier rang pour la ressemblance des figures, était mis au niveau du costumier Roslin.

Le décorateur Callet se tira plus heureusement de cette tâche ingrate dans un autre portrait d'apparat de *Louis XVI* en manteau violet fleurdelisé (aujourd'hui au Musée de Clermont-Ferrand). Ces deux effigies officielles furent copiées à de nombreux exemplaires, pour être distribuées en présent aux cours étrangères : elles furent gravées magistralement en 1790, l'une par l'Allemand Müller et l'autre par Bervic.

Antoine Vestier (1740-1810), imitateur de Roslin, séduit surtout par l'admirable rendu des étoffes dans le *Portrait de sa femme* (Louvre) et celui de *sa fille Marie-Nicole*, daté de 1785.



Phot. comm. par M. Cailleux.

Fig. 528. — Mme Labille-Guiard : Madame Mitoire et ses enfants, 1785. Pastel.
(Appartient à M. Cailleux.)

Plusieurs portraitistes du temps de Louis XVI émigrèrent à la Révolution : Danloux à Londres, où il subit l'influence de l'école anglaise, Mosnier à Saint-Pétersbourg.

Une des particularités de cette époque est l'avènement des portraitistes femmes qui rivalisent avec les hommes et forcent les portes de l'Académie. Madame Labille-Guiard (1749-1803), qui devait épouser le peintre Vincent, dispute la palme à Mme Vigée-Lebrun. Son style est plus ferme, plus viril, comme on peut en juger d'après son beau pastel du Salon de 1785, représentant *Mme Mitoire*, petite-fille de Carle van Loo, avec ses deux enfants, ou encore d'après son morceau de réception : *Le sculpteur Pajou modelant le buste de son maître Lemoyne* (Louvre). Elle a peint dans leur vieillesse Mesdames de France, tantes de Louis XVI, que Nattier avait divinisées dans leur jeunesse.

Fille du pastelliste Vigée, Mme Vigée-Lebrun (1755-1842) accola au nom de son père, dont elle était fière, celui du marchand de tableaux Lebrun qu'elle épousa pour son malheur en 1776.

Elle profita des conseils de Greuze dont elle se considérait elle-même comme l'élève. C'est de lui qu'elle tient son penchant pour les expressions sentimentales, le goût des étoffes claires, des mousselines nua-

geuses, des soies blanches qui miroitent. Elle lui emprunte aussi des recettes de métier, l'art des demi-teintes qui donnent à la peau transparence et fraîcheur. « Je copiai, note-t-elle dans ses *Souvenirs*, plusieurs têtes de jeunes filles de Greuze, parce que ces dernières m'expliquaient fortement les semi-tons qui se trouvent dans les carnations délicates. » Comme lui, elle abuse des glacis : ce qui donne à ses tableaux l'air d'être peints sur porcelaine.

Elle consulte aussi le maître préféré de Greuze, Rubens. A Anvers, elle se prend d'enthousiasme pour le *Chapeau de paille*, qu'elle imite dans son portrait de 1782 (National Gallery) : « Ce tableau me ravit et m'inspira au point que je fis mon portrait à Bruxelles en cherchant le même effet. Je me peignis portant sur la tête un chapeau de paille, une plume et une guirlande de fleurs des champs et tenant une palette à la main. »



Phot. Hanfstaengl.

Fig. 529. — Mme Vigée-Lebrun : Son portrait par elle-même (Le Chapeau de paille). (National Gallery, Londres.)

En 1779, à vingt-quatre ans, elle obtenait la faveur de peindre la reine Marie-Antoinette, dont elle allait devenir la portraitiste attitrée. Dès lors et jusqu'à la veille de la Révolution, elle ne cessera de la représenter soit seule, en grand panier, tenant un livre ou une rose à la main, soit avec ses trois enfants. Il ne faudrait pas croire que la reine ait posé pour tous ces portraits : ce sont des répétitions d'un même type. Si l'on compare au Musée de Versailles la *Reine au livre* de 1785 et la *Reine avec ses enfants* de 1787, on retrouve la même coiffure ornée d'une aigrette et de crosses d'autruche, les mêmes pendants d'oreilles, le même décolleté. Mme Vigée-Lebrun idéalise un peu son gracieux modèle ; elle atténue les yeux ronds de myope, la lippe autrichienne ; mais elle rend très bien la fraîcheur de teint, l'altière élégance du maintien et du port de tête de « la femme de France qui marchait le mieux ».

Comme la Suissesse Angelica Kaufmann dont la réputation de peintresse balançait la sienne, Mme Vigée-Lebrun finit par céder à l'entraînement universel pour le style antique. A partir de ce moment elle habille ses modèles à la grecque ; elle les drape de légères écharpes, de

longues tuniques blanches. Elle se guinde même à des allégories où elle s'efforce d'égaler la correction froide des frises de David.

Dès le début de la Révolution, englobée dans l'impopularité de la reine, elle croit prudent d'émigrer, passe d'abord en Italie, puis à Vienne, puis à Pétersbourg, partout fêtée par les princes et les grandes dames que flatte l'idée de voir leurs traits reproduits par le peintre de Marie-Antoinette. De Florence, elle mande à ses amis d'un air satisfait : « On m'appelle Mme Vandick, Mme Rubens ». Rayée en 1800 de la liste des émigrés, elle rentre à Paris en 1802, après un exil de treize ans. Mais, bien qu'elle ait vécu jusqu'en 1842, son temps était passé. Son nom reste associé à celui de Marie-Antoinette et à l'agonie de l'ancien régime.



Phot. Alinari.

Fig. 330. — Mme Vigée-Lebrun : Marie-Antoinette à la rose.
(Musée de Versailles.)

III. — LE PAYSAGE

On est tenté de chercher la source du paysage français du dix-huitième siècle dans les cartons de tapisseries qui demandaient généralement des fonds de verdure. Nous avons vu en effet que c'est la tapisserie de Beauvais qui fit d'Oudry et de Boucher des paysagistes. Cette circonstance explique le caractère factice, conventionnel de beaucoup de paysages de l'époque, qui ne sont traités que comme des décors.

Mais il a d'autres origines dont il faut également tenir compte : ce sont les fonds de tableaux des peintres de batailles et des animaliers. Les véritables précurseurs du genre sont Van der Meulen et Desportes. Seulement, chez eux, le paysage n'est que l'accessoire ; pendant longtemps encore on ne le concevra qu' « étoffé » de figures ou de « fabriques ». Le paysage pur, traité pour lui-même, n'apparaît guère qu'à la fin du siècle dans les gouaches de Louis Moreau.

Batailliste et animaliers. — La peinture de batailles, intermédiaire entre la peinture d'histoire et le paysage, semblait appelée à disparaître dans la seconde moitié du xviiie siècle, car les armées de

Louis XV comptaient plus de défaites que de victoires, et les « philosophes », résolument pacifistes, s'appliquaient à rabaisser le dangereux prestige des gloires militaires. Cependant, le genre illustré par Van der Meulen et Parrocel se survit, grâce à un Italien francisé : Casanova, et à ses élèves : Lepaon et Loutherbourg.

François Casanova (1727-1805), frère du célèbre aventurier, était né à Londres de parents vénitiens. Il se forma à Paris à l'école de Parrocel ; mais il doit aussi beaucoup à Salvator Rosa et à Wouwerman, dont il pilla les haras à la Galerie de Dresde. Ses tableaux, dont on peut voir de bons spécimens au Musée d'Angers : *L'attaque d'un fort*, *Convoi harcelé par des hussards*, sont peints avec fougue. « Il sort de son cerveau, écrit Diderot en faisant piaffer sa plume, des chevaux qui hennissent, bondissent, mordent, ruent ; des hommes qui s'égorgent en cent manières diverses, des crânes entr'ouverts, des poitrines percées, du feu, de la fumée, du sang, des morts, des mourants, toute la confusion, toutes les horreurs d'une mêlée. » Malheureusement, sa touche est pesante, et, comme le prévoyait Mariette, tôt ou tard ses tableaux noirciront et ne se verront plus.

La partie la plus séduisante de son œuvre est peut-être sa collaboration à la manufacture de Beauvais, pour laquelle il exécuta de 1770 à 1787 de nombreux cartons de tapisserie. On lui doit, outre des ameublements de salons[1], plusieurs suites de quatre ou six pièces : *Les amusements de la campagne*, *Les Bohémiens*, *L'éducation* ou *Les quatre âges*, et *Les convois militaires*. La verve et le pittoresque de ces magnifiques tentures évoquent parfois le grand nom de Goya.

Son élève J.-B. Lepaon (1738-1785), « cy-devant dragon », a surtout travaillé pour le prince de Condé à Chantilly et au Palais-Bourbon. A l'École Militaire, la Salle des Maréchaux est décorée de quatre grands panneaux de sa main, qui illustrent les principaux épisodes de la campagne de Flandre.

L'Alsacien Philippe-Jacques Loutherbourg (1740-1815), tant vanté par Diderot, alternait comme Casanova entre la peinture de batailles et les sujets champêtres, où il s'inspire surtout des Flamands Berchem et Wouwerman. Réfugié à Londres à la suite d'une affaire de mœurs, il a exercé une influence indéniable sur les paysagistes anglais : Old Crome et Constable.

La succession de Desportes et d'Oudry fut recueillie par Jean-Jacques Bachelier (1724-1805), fondateur de l'École gratuite de dessin, auquel son talent de peintre de fleurs valut « la direction des ouvrages de peinture dont on enrichit les porcelaines à la fabrique royale de Sèvres », et par

1. DUMONTHIER. *Les tapisseries d'ameublement d'après les cartons de François Casanova.*

Jean-Baptiste Huet (1745-1811), qui dessina dans le goût des pastorales de Boucher des modèles pour la manufacture de toiles de Jouy, fondée près de Paris par Oberkampf.

Joseph Vernet (1714-1789). — Le plus célèbre paysagiste du règne de Louis XV est l'Avignonnais Joseph Vernet, fondateur d'une véritable dynastie de peintres, qui se perpétue à travers trois générations jusqu'au milieu du XIXe siècle. Il forme le trait d'union entre Claude et Corot.

A Claude Lorrain, il emprunte l'ordonnance toujours bien équilibrée



Phot. Giraudon

Fig. 551. — Joseph Vernet : Le Port de Marseille.
(Musée du Louvre)

des masses et des plans, l'artifice commode des arbres servant de repoussoir ou des architectures formant coulisses, les effets de perspective aérienne. Mais il annonce peut-être plus encore les Corot d'Italie dans les lumineux paysages qu'il rapporta de son long séjour à Rome : le *Ponte Rotto* mirant ses arches brisées dans une eau transparente et moirée de reflets, la *Vue du pont et du château Saint-Ange*.

A la suite du Salon de 1753, le marquis de Marigny lui commanda la série des *Ports de France*, qui devait l'occuper pendant une dizaine d'années, jusqu'en 1763. Les dessins originaux conservés au Musée d'Avignon nous renseignent sur sa méthode de travail : il commençait par exécuter des croquis à l'encre de Chine en notant approximativement l'effet coloré, les tons gris cendré (cenerino), bleu (torchino), violet (pavonazzo) des montagnes et de la mer. Dans les meilleurs

ouvrages de cette série, qui ne sont pas tous entièrement de sa main : *Le port de La Rochelle*, *Le port de Toulon*, *Le port de Marseille*, on admire l'habileté avec laquelle il anime ses toiles de nombreux personnages, évoquant toute la vie pittoresque des ports de l'ancienne France, avec le grouillement des travailleurs et des oisifs, des marins et des curieux ; car le peintre de figures égale chez lui le peintre de paysages. Le succès de ce cycle fut consacré et multiplié par la publication des belles gravures qu'en firent Le Bas et Cochin.

La fin de sa carrière est malheureusement une période de déclin. Accablé de commandes par les amateurs français et étrangers, victime de son propre succès, Joseph Vernet peint de pratique et comme à la grosse d'innombrables *Tempêtes* mélodramatiques faisant pendant à des *Clairs de lune* sentimentaux : son talent fait naufrage comme ses bateaux.



Phot. Giraudon

Fig. 552. — Hubert Robert : Le Port de la Ripetta, à Rome.

(Bibliothèque de l'École des Beaux-Arts, Paris.)

Son élève et collaborateur, le chevalier Jacques Volaire, se spécialise dans les *Éruptions du Vésuve*, très appréciées comme souvenirs de voyage à Naples. On peut voir au Musée de Nantes et au Musée de Rouen des spécimens de cette peinture rougeoyante, mais insuffisamment volcanique.

Hubert Robert (1733-1806). — Hubert Robert appartient à une génération postérieure à celle de J. Vernet : son nom évoque irrésistiblement le paysage antiquisant de style Louis XVI.

D'origine lorraine, il dut à la protection de M. de Stainville, plus tard duc de Choiseul, d'être envoyé, en 1754, à Rome : il y resta plus de dix ans. Il y admira sans aucun doute les eaux-fortes de Piranèse qui tenait boutique sur le Corso « dirimpetto all' Academia di Francia ». Mais son initiateur direct fut le peintre d'architecture Jean-Paul Pannini, très connu à Paris, où il avait été reçu membre de l'Académie en 1732. A son exemple, il se fit peintre de ruines.

Ce genre singulier, dont les origines remontent à la Renaissance,

répondait bien au goût d'une époque à la fois antiquomane et sentimentale. Les tableaux de ruines romaines satisfaisaient ce double penchant, et c'est ce qui explique la vogue inouïe de cette variété du paysage architectural.

Dès son retour à Paris, en 1765, Hubert Robert se révéla supérieur à son maître Pannini comme à son rival de Machy, élève de Servandoni. Au Salon de 1767 il exposait son morceau de réception : *Le Port de la Ripetta, à Rome*, aujourd'hui conservé à l'École des Beaux-Arts. Diderot lui reproche des figures trop ébauchées, mais il rend justice à son intelligence délicate des effets de lumière, à son sens pictural : « Je vois Machy, écrit-il, la règle à la main, tirant les cannelures de ses colonnes. Robert a jeté tous ces instruments-là par la fenêtre et n'a gardé que son pinceau ».



Phot. comm. par M. L. Réau

Fig. 555. — Hubert Robert : La Grande Galerie du Louvre (supposée en ruines).

(Palais de Tsarskoe Selo.)

Les tableaux de ruines d'Hubert Robert ne représentent pas que des monuments d'Italie. Il a aussi largement exploité, à l'exemple de l'architecte Clérisseau, les antiquités romaines de la Provence et du Languedoc. Son envoi au Salon de 1787 comprenait l'*Intérieur du Temple de Diane à Nîmes*, la *Maison quarrée et la Tour Magne de Nîmes*, l'*Arc de triomphe et l'Amphithéâtre de la ville d'Orange* et enfin le *Pont du Gare* (sic). L'artiste ne se soucie qu'assez peu d'exactitude documentaire : il n'est ni architecte ni archéologue. Quelques-unes de ces ruines sont réelles ; d'autres sont *composées*, c'est-à-dire qu'il s'amuse à juxtaposer arbitrairement des motifs de toute provenance, comme dans la *Réunion des plus célèbres monuments antiques de la France*, qu'il envoie, en 1785, au grand-duc Paul, fils de Catherine II ; parfois même elles sont tout à fait imaginaires. Hubert Robert est avant tout un *décorateur*, et c'est pourquoi on ne peut l'apprécier à sa juste valeur que dans les rares hôtels ou châteaux du XVIIIe siècle où ses *tableaux de place* sont resté *in situ*, dans le cadre même auquel ils étaient destinés. La Russie, qui possède une part considérable de l'œuvre du maître, offre encore quelques-uns de ces ensembles presti-

gieux : au Palais Stroganov de Pétersbourg, à Gatchina, résidence du grand-duc Paul Petrovitch, et au château d'Arkhangelskoe, domaine des princes Iousoupov, près de Moscou.

On croit généralement que H. Robert a passé toute sa vie à peindre des ruines. C'est une grosse erreur. Aucun artiste du XVIII[e] siècle, si ce n'est peut-être Gabriel de Saint-Aubin, n'a été plus à l'affût des *sujets d'actualité*, empruntés au spectacle de la vie contemporaine. Si l'on parcourt au Musée de Valence l'admirable série des quatre-vingt-seize dessins à la sanguine qui donnent un aperçu de son œuvre, on est frappé d'y découvrir, à côté des restes du Colisée ou des Thermes de Dioclétien, des vues de l'appartement de Mme Geoffrin dans son royaume de la rue Saint-Honoré, de l'abbaye de Chaalis ou du Garde-meuble de la place Louis XV. C'est qu'en effet H. Robert avait l'étoffe d'un excellent chroniqueur. La vente récente du comte de la Bédoyère a fait reparaître tout un cycle charmant illustrant la vie de Mme Geoffrin : son *Petit déjeuner*, sa *Retraite à l'abbaye de Saint-Antoine*. Le Musée Carnavalet a recueilli quelques-unes de ses vues de Paris : *Le décintrement du pont de Neuilly*, *La démolition des boutiques du Pont au Change*, *L'incendie de l'Opéra*. Quelques-uns de ces tableaux représentent des scènes du Paris révolutionnaire : *La Bastille dans les premiers jours de sa démolition*, *Le pillage de la Basilique de Saint-Denis*, *Le ravitaillement des prisonniers à Saint-Lazare* (château de Sassy). Cette série serait beaucoup plus riche, si la Révolution n'avait écroué son historiographe à Sainte-Pélagie, où il continua d'ailleurs à peindre comme par devant.



Phot. Bulloz

FIG. 554. — Hubert Robert : Madame Geoffrin dans son cabinet. Dessin.

(Musée de Valence.)

H. Robert, illustrateur de son temps, demande à être étudié non seu-

lement comme peintre d'architectures, mais comme *peintre de jardins*. On sait qu'il fut chargé de redessiner une partie du parc de Versailles dans le goût anglo-chinois. Il nous a laissé plusieurs vues fort intéressantes des jardins de Versailles : non pas, comme on l'a cru, pendant les troubles révolutionnaires, mais « dans le temps qu'on en abattait les arbres » sur l'ordre de Louis XVI pour la transformation du bosquet des Bains d'Apollon. Il nous a également conservé l'aspect du fameux parc de Méréville, près d'Étampes, créé par le financier de Laborde.

Non moins captivant est le *peintre de Musées*. Car H. Robert fut le



Phot. Giraudon

FIG. 555. — Louis Moreau : Les Coteaux de Meudon.
(Musée du Louvre.)

premier garde des tableaux du Muséum royal projeté en 1784 par le comte d'Angiviller. En cette qualité il eut à s'occuper des projets d'éclairage par en haut de la Grande Galerie, et il nous a laissé sa contribution personnelle à ce problème dans deux pendants très curieux exilés à Tsarskoe-Selo, qui représentent, l'un, la *Galerie du Louvre recouverte d'un vitrage*, l'autre, la *Galerie en ruines* : cette anticipation étrange trahit la hantise du peintre dont l'imagination était depuis quarante ans obsédée par ce thème. Nous lui devons également une vue du *Jardin Élysée du Musée des Monuments français*, créé en face du Louvre, dans l'ancien cloître des Augustins, par Alexandre Lenoir. H. Robert n'a donc pas été seulement un « ruiniste ». On ignore trop qu'il fut aussi le peintre de Paris, de ses monuments, de ses jardins, de ses musées.

Louis-Gabriel Moreau (1739-1805). — C'est précisément la représentation sincère des paysages de Paris et de l'Ile-de-France qui fait l'intérêt d'un « petit maître » trop longtemps méconnu : Louis Moreau l'aîné, éclipsé par la brillante réputation de son frère, le dessinateur Moreau le jeune. Élève du peintre d'architecture de Machy, il avait été reçu à l'Académie de Saint-Luc sur un tableau de « ruines d'architecture ». S'il avait continué dans cette voie banale, il aurait peut-être forcé les portes de l'Académie royale. A une époque où l'on n'appréciait que le paysage historique et de préférence italien, il eut le courage de se vouer au paysage pur, au *paysage français*. Ce qui l'a desservi dans l'opinion de ses contemporains est devenu à nos yeux son plus grand charme. Il a peint Paris, sa ville natale : le Pont-Neuf, le Louvre, les Tuileries; les châteaux et les « folies » des environs : Bagatelle et Saint-James, Madrid et Meudon, Louveciennes et Saint-Cloud, — la campagne voisine, dont il a traduit dans des gouaches très finies et caressées avec une application de miniaturiste les ciels aux nuages légers, les coteaux modérés, les sylves accueillantes, les horizons riants. Si les vues dorées de Rome par Joseph Vernet font présager les Corot d'Italie, les paysages bleutés de l'Ile-de-France de Louis Moreau annoncent, dès la fin du XVIIIe siècle, les Corot de Ville-d'Avray.

IV. — LES PETITS MAITRES

Nulle époque n'a été plus féconde en petits maîtres : petits par le format qu'ils ont choisi, souvent très grands par la perfection de ce qu'ils ont fait tenir dans ces menus cadres.

La difficulté est de les classer. On peut distinguer, au point de vue des procédés techniques, les gouacheurs, les dessinateurs, les graveurs. Mais un même artiste a pu employer, suivant les cas, plusieurs moyens d'expression. Le mieux est peut-être de reprendre la division que nous avons déjà adoptée pour les grands maîtres et de distinguer, en descendant pour ainsi dire chaque fois d'un degré, les petits maîtres du *genre*, du *portrait* et du *paysage*. Nous mettrons à part les *illustrateurs* qui ont consacré leur talent à l'embellissement du livre.

Peintres de mœurs. — Il est juste de commencer cette revue par Charles-Nicolas Cochin (1715-1790), qui a joué sous le règne de Louis XV un rôle de premier plan dans le gouvernement de l'art français. Homme de confiance du marquis de Marigny qu'il avait accompagné tout jeune en Italie, il resta pendant près de vingt ans, jusqu'en 1770, « chargé

du détail des arts » : fonction généralement réservée au Premier peintre, dont il s'acquitta avec autant de tact que de compétence.

Une activité débordante, une fécondité prodigieuse : telles sont les qualités qui le distinguent pendant toute sa vie. Graveur, fils de graveur, il redessine et fait les traits des deux cent soixante-seize planches du *La Fontaine* d'Oudry ; il retouche les seize grandes estampes des *Conquêtes de la Chine*; il grave avec Le Bas les *Ports de France* de Vernet. Nommé, dès 1739, dessinateur des Menus Plaisirs, c'est lui qui met en scène les



Phot. comm. par M. Dacier.

FIG. 336. — G. de Saint-Aubin : Le Salon de 1753. Eau-forte.

fêtes royales du règne de Louis XV. Le Cabinet des Dessins du Louvre possède un album de quarante-neuf études à la pierre noire, qui ont servi pour les gravures de l'*Histoire métallique* du roi. Toute l'iconographie du siècle est condensée dans son incomparable série de portraits-médaillons, tracés de profil à la mine de plomb. Diderot le sacre « premier dessinateur français ». En fait, nul dessin n'est plus savant, plus impeccable. Mais ses compositions sont parfois gâtées par l'abus des allégories amphigouriques ou puériles, dont il avait pris l'habitude en collaborant avec les frères Slodtz, ordonnateurs des fêtes et pompes funèbres de la royauté : c'est la seule faute de goût qu'on puisse reprocher à cet artiste de haute culture.

Il était apparenté à la famille des Saint-Aubin, illustrée par quatre frères : Charles-Germain, dessinateur du roi pour la broderie et les dentelles, auteur de *l'Art du brodeur* et des *Papillonneries humaines*, Gabriel, « qui avait tellement la passion de son art qu'il dessinait en tout temps et en tout lieu », Augustin, graveur de l'Académie, Louis, peintre à la manufacture de Sèvres.

Gabriel de Saint-Aubin (1724-1780), peintre d'histoire raté, refusé au concours de Rome, simple professeur de dessin à l'Académie de Saint-Luc et à l'École d'architecture de Blondel, a été en revanche un admirable chroniqueur, un journaliste de race. « On ne le rencontrait jamais, écrit Pahin de la Blancherie, qu'un crayon à la main, dessinant tout ce qui se présentait à ses yeux. » Il dessinait en marchant. S'il allait à la promenade, son crayon mettait à contribution les passants. A l'église, il croquait le curé en chaire. Badaud forcené, il courait les ventes, les Salons, les cérémonies officielles et les réjouissances populaires. Les croquetons qu'il a semés dans les marges ou sur les feuilles de garde des livrets de Salons, des catalogues de ventes sont une source presque inépuisable pour l'histoire de l'art et nous renseignent sur quantité d'œuvres disparues, détruites ou égarées. Rien de plus précis que ces menus dessins « enlevés pendant le rapide passage du tableau ou du bibelot sous les yeux des enchérisseurs, dans le court délai qui s'écoule entre la levée et la tombée du marteau de l'huissier priseur », parfois repris après coup à la maison, lavés de bistre, d'encre de Chine, retravaillés à la plume.

Ses eaux-fortes ont les mêmes qualités, le même ragoût que ses dessins. Ce sont des pièces gravées pour son amusement, tirées à peu d'épreuves. Il était né pour ce procédé cursif, plein de caprice et d'imprévu. Par l'extrême liberté de sa facture, il rappelle Callot. « Rien du travail soigneux, brillanté, qu'on apprend dans les ateliers ; de la patte et de l'esprit. » La *Marche du bœuf gras*, la *Foire de Bezons*, l'*Incendie de la Foire Saint-Germain*, le *Spectacle des Tuileries* et surtout la *Vue du Salon du Louvre de 1753* sont ce qu'il y a de plus vivant et de plus original dans son œuvre d'aquafortiste : « une estampe de Rembrandt, dans laquelle un moment aurait badiné l'esprit du dessin français ». Comme les Goncourt l'ont reconnu et proclamé les premiers, peu de documents figurés sont aussi précieux pour l'histoire d'une époque. Il élève jusqu'à la beauté de l'estampe des sujets qui ne relevaient que de l'imagerie populaire.

Son frère Augustin (1736-1807), formé chez Étienne Fessard, fut un des graveurs favoris de Cochin, avec lequel il rivalise comme dessinateur de portraits-médaillons. Dans le *Concert* et le *Bal paré*, il se révèle comme le peintre des élégances. Nul n'a mieux rendu la physionomie de la

femme du XVIIIe siècle : sa séduction sensuelle et son charme tendre, sa grâce voluptueuse et sa coquetterie spirituelle.

Parmi les peintres de mœurs — de mauvaises mœurs — du temps, l'un des plus piquants est Baudoin, élève et gendre de Boucher. « Il peignait, écrit Mariette, fort joliment des guazze[1] et, soit qu'il fût aidé par Boucher, soit que ses compositions fussent entièrement de lui, il y jetait un agrément qui les faisait fort rechercher. » Les *tableaux à gouasse* qu'il exposa aux Salons de 1763 à 1769 et qui ont été popularisés par les gravures de N. de Launay et de Moreau le jeune : *Le carquois épuisé*, *L'épouse indiscrète*, *Le coucher de la mariée*, lui ont valu une assez fâcheuse réputation d'érotisme et presque de pornographie. Mais il faut prendre garde que ses œuvres ont été souvent enjolivées par les amateurs de polissonneries, et, d'ailleurs, on peut se demander, avec les Goncourt, si l'érotisme est plus répréhensible dans la peinture de genre que dans la peinture mythologique. Quoi qu'il en soit, « si son œuvre manquait, il y aurait une grande lacune dans l'histoire des mœurs du XVIIIe siècle ».

Baudoin a été uniquement gouacheur, et il a renouvelé cette technique d'origine italienne par la légèreté et l'esprit de la touche. C'est de lui que procèdent J.-B. Mallet (1759-1825), l'Alsacien Jean-Frédéric Schall (1752-1835), auteur d'une charmante *Danseuse* (Musée de Nantes), qu'on attribuait jadis à Fragonard, le Flamand Henri-Désiré van Blarenberghe (1734-1812), peintre de tabatières, qui triomphe dans l'infiniment petit, le Suédois Nicolas Lafrensen, dit Lavreince (1737-1808.)

A l'élite des petits maîtres du XVIIIe siècle qui ne se sont spécialisés ni dans le portrait ni dans le paysage, appartiennent encore l'excellent dessinateur Jacques-André Portail et Michel-Barthélemy Ollivier, peintre du prince de Conti, qui continuent la tradition de Watteau, Louis Trinquesse (1746-1800), dont le Musée de Dijon possède deux grands pendants : *L'offrande à Vénus* et *Le serment à l'Amour*, et le Lorrain J.-B. Hilair (1753-1823), auquel son compatriote J.-B. Le Prince transmit son goût de l'exotisme oriental.

PORTRAITISTES. — En dehors de Cochin et d'Augustin de Saint-Aubin, il faut mentionner, parmi les dessinateurs qui ont le plus enrichi l'iconographie du XVIIIe siècle, un amateur très bien doué : Louis Carrogis, dit Carmontelle (1717-1806), auquel ses spirituels portraits de Chantilly font au moins autant d'honneur que ses *Proverbes dramatiques*.

Les miniaturistes, qui n'ont été détrônés que par l'invention de la photographie, ont contribué presque autant que les graveurs à populariser les œuvres des portraitistes. La peinture *en mignature*, comme on disait alors, se pratiquait de préférence sur ivoire ou sur émail.

1. C'est la forme primitive de ce mot italien, francisé en *gouasse*, puis en *gouache*.

Les maîtres de la miniature sur ivoire sont, si l'on écarte le Suédois francisé Hall, Jean-Baptiste Massé qui se ruina à graver la Galerie de Le Brun à Versailles, Luc Sicard d'Avignon, dit Louis Sicardi, les trois Lorrains : François Dumont, gendre de Vestier, Jean-Baptiste Augustin et Jean-Baptiste Isabey. A un rang inférieur se classe Gabrielle Capet (1761-1818), l'élève préférée de Mme Labille-Guiard, qui nous a laissé un bon portrait de *Houdon* (Musée de Caen).

Les émaillistes sont beaucoup moins nombreux; car la peinture au feu, illustrée au siècle précédent par Petitot, rebute les artistes du XVIIIe siècle par ses procédés longs et minutieux. Les plus connus sont Rouquet, Barnabé-Augustin Mailly, le Genevois Thouron, qui expose, en 1781, au Salon de la Correspondance, une copie de la *Cruche cassée* de Greuze, le Strasbourgeois J.-B. Weyler, dont on vante surtout les portraits du *Comte d'Angiviller* et de son compatriote *Jean-Urbain Guérin*, dessinateur de profils dans le goût pompéien, traités « en manière de camées ».

Paysagistes et ornemanistes. — Autour de Joseph Vernet et d'Hubert Robert se rassemble tout un essaim de petits maîtres dont le plus remarquable est Louis Moreau : perspectivistes et décorateurs, gouacheurs ou aquarellistes, Parisiens et provinciaux.

Parmi les *peintres d'architecture*, il y a d'abord des architectes de métier comme Servandoni et Clérisseau dont les portefeuilles de dessins gouachés, représentant les ruines de Spalato ou les monuments romains du Midi de la France, achetés en bloc par Catherine II, ont émigré à Pétersbourg. Jean-Louis Desprez, élève de François Blondel de Rouen, rapporte d'Italie de saisissantes aquarelles, d'une grande puissance d'effet, qui rappellent les eaux-fortes de Piranèse. Victor-Jean Nicolle (1754-1826) avait fréquenté l'atelier d'architecture de Petit-Radel. Ses aquarelles minutieuses, un peu sèches, mais d'une grande valeur documentaire, reproduisent surtout les aspects de Rome, où il fit certainement des séjours prolongés : les plus belles ont été recueillies dans la collection de la baronne F. Oppenheim.

Dans ce groupe une place de choix doit être réservée aux *peintres de Paris*, qui s'efforcent de rivaliser avec Hubert Robert et Gabriel de Saint-Aubin. Le Musée Carnavalet, où s'entassent ces précieux souvenirs, nous offre, à côté d'une *Vue de la Seine prise d'un œil-de-bœuf de la colonnade du Louvre*, par Nicolle, les pittoresques esquisses du dégagement de la Colonnade, par de Machy, les vues du Pont-Neuf, de Raguenet, les charmants dessins de Maréchal et du chevalier de Lespinasse.

Les artistes provinciaux jouent leur partie dans ce concert. Dijon, qui s'enorgueillit du portraitiste J.-B. Colson et du pastelliste et miniaturiste Cl. Hoin, conserve d'agréables paysages de J.-B. Lallemand (1710-

1805). Lyon a donné naissance à J.-J. de Boissieu (1758-1810), précurseur de la belle école lyonnaise du XIXe siècle. A Orléans un amateur, élève de Natoire, ami de Pigalle et de Perronneau, Aignan-Thomas Desfriches, dessine et grave avec goût des paysages du Val de Loire.

Après Gilles-Marie Oppenord et Juste-Aurèle Meissonnier, le dessin d'ornement de style rocaille évolue entre les mains de Jacques de Lajoue (1687-1761), qui a peint dans un goût chantourné d'agréables compositions décoratives animées de personnages, et du Lyonnais Jean Pillement (1727-1808), qui a fourni des modèles aux manufactures de soieries. Le style Louis XVI est représenté par Richard de Lalonde, Cauvet (1751-1788), Charles Delafosse (1734-1789), Jean-Démosthène Dugourc (1749-1829), beau-frère de l'architecte Bélanger.



Phot. Bulloz

Fig. 337. — Hoin : Jeune fille rieuse. Dessin. (Musée de Dijon)

Les illustrateurs. — Comme dans toutes les périodes de suprême raffinement, l'art au XVIIIe siècle se répand partout et embellit jusqu'aux moindres choses : c'est peut-être dans l'art décoratif et dans l'illustration du livre qu'on peut le mieux se rendre compte de la perfection du goût français à cette époque privilégiée.

Le XVIIIe siècle, ont dit les Goncourt, est le siècle de la vignette. L'image remplit le livre, mesure la place au texte refoulé : c'est un débordement de frontispices, d'en-têtes, de lettres grises, de fleurons, de culs-de-lampe. Bien peu d'ouvrages osent se présenter sans cette parure. Il arrive que la gravure fasse passer le livre, comme la musique le libretto. Quelques-uns des livres les plus éblouissants du XVIIIe siècle : *Les Baisers* de Dorat, les *Chansons* de Laborde, n'occupent qu'une place infime dans l'histoire de la littérature. Mais ces pauvretés ont eu la chance d'être illustrées par des artistes exquis. Aussi serait-il plus équitable de dire : *Les Baisers* d'Eisen, les *Chansons* de Moreau, puisque aussi bien ce sont les illustrateurs et non les auteurs qui leur assurent l'immortalité.

Pendant la première moitié du XVIIIe siècle, les plus beaux livres

avaient été ornés non par des illustrateurs de métier, mais par des amateurs et des peintres dont les dessins, insuffisamment arrêtés, avaient besoin d'être repris par des spécialistes avant d'être livrés au graveur. C'est ainsi qu'Antoine Coypel dut interpréter les compositions du Régent Philippe d'Orléans avant de faire graver par Benoît Audran les *Amours pastorales de Daphnis et de Chloé*. Les dessins d'Oudry pour les *Fables* de La Fontaine, ceux de Boucher pour les *Œuvres* de Molière étaient des croquis de peintres jetés sur le papier avec une grande liberté, sans souci du graveur : il fallut que Cochin et Laurent Cars leur rendissent le service de les *redessiner*. C'est seulement dans la seconde moitié du siècle qu'on voit apparaître des illustrateurs spécialistes, admirablement au courant des exigences de la gravure et capables au besoin de s'interpréter eux-mêmes : ainsi s'explique la supériorité de cette période où, grâce au talent hors de pair de Gravelot, Eisen et Moreau le jeune et de quelques illustrateurs de moindre envergure tels que Marillier et Choffard, l'art de la vignette atteint son apogée.



Phot. Giraudon

Fig. 558. — Moreau le Jeune : C'est un fils, Monsieur!

Hubert-François Bourguignon, dit Gravelot (1699-1775), fit son apprentissage en Angleterre où il resta treize ans et où son sens naturel de l'élégance s'affina. Rentré à Paris en 1745, il illustra successivement le *Décaméron* de Boccace, les *Œuvres* de Corneille, les *Contes moraux* de Marmontel. Son frère nous a révélé ses procédés de travail. Pour arriver à rendre vraie et aisée l'attitude de ses personnages, il se servait de trois mannequins de quinze pouces de hauteur, qu'il avait fait fabriquer à Londres; ils avaient le corps matelassé sous un tricot de soie, étaient pourvus d'articulations en cuivre, flexibles jusqu'au bout des doigts, et d'une garde-robe complète, de manière à pouvoir endosser successive-

ment l'habit à la française, le costume de théâtre ou la toge romaine. De là vient le naturel avec lequel, dans des dessins qui sont autant de petits tableaux, il manœuvre ses duos ou ses trios d'amoureux : « marquis à la taille pincée, aux basques épanouies, femmes au chignon retroussé découvrant la nuque fine, longues, sveltes et fluettes, légères jusqu'à la pointe de leurs mules ».

Charles Eisen (1720-1778), né à Valenciennes, mais de souche brabançonne (son père était originaire de Bruxelles), est dépourvu de cette élégance parisienne : il reste peuple. Ses marquis ne savent pas porter leur chapeau et ont l'air de laquais endimanchés. Il a un penchant naturel pour la crapule et ne connaît pas les hésitations de Gravelot demandant à son éditeur « jusqu'à quel point il devait pousser la gaillardise ». Les « figures découvertes » ne lui font pas peur. Mais il faut reconnaître qu'il excelle dans les sujets voluptueux. C'est le maître de la vignette érotique. Son édition des *Contes* de La Fontaine, édition dite des Fermiers généraux, parce qu'ils se cotisèrent pour en faire les frais, passe à bon droit pour un des plus parfaits chefs-d'œuvre de l'art du livre. Il fut admirablement secondé dans cette entreprise par de Longueil qui grava ses dessins et Choffard qui composa les culs-de-lampe. En 1770 paraissent *Les Baisers* de Dorat, petit volume débordant de gravures où l'artiste prodigue son double talent de dessinateur et d'ornemaniste. « L'érotisme des petits vers brûle et pétille dans ces en-têtes et ces culs-de-lampe qui montrent dans une apothéose de volupté des couples sur des ottomanes, encensés par la fumée des brûle-parfums, des Cupidons foulant aux pieds toutes les couronnes de la terre. » C'est le livre le plus galamment illustré du règne de Louis XV.



Phot. Giraudon

FIG. 339. — Moreau le Jeune : La petite Loge.

De tous ces charmants illustrateurs, Jean-Michel Moreau dit le jeune (1741-1814) est peut-être le plus complet. Il avait suivi en Russie son maître Le Lorrain, mais il ne fit qu'y passer et revint en 1759 à Paris pour faire son apprentissage de graveur chez Le Bas. Il succéda en 1770 à Cochin dans la charge de dessinateur des Menus Plaisirs et exécuta en cette qualité les dessins des fêtes du mariage de Marie-Antoinette avec le dauphin, puis du sacre de Louis XVI dans la basilique de Reims.

La seconde suite d'estampes du *Monument du Costume*, qu'il fut chargé de continuer après le Suisse Freudeberg, est un document sans prix sur le raffinement des mœurs à la fin du XVIIIe siècle : de simples gravures de modes il fait de piquants tableaux de mœurs.

Bien que ces gravures soient accompagnées d'un texte de Restif de la Bretonne, le *Monument du Costume* est moins un livre qu'un recueil d'estampes. Les chefs-d'œuvre sur lesquels se fonde la gloire de Moreau en tant qu'illustrateur sont les *Chansons* de Laborde : un des plus beaux livres du XVIIIe siècle, dont il n'a malheureusement illustré que le premier volume, et les *Œuvres* de Jean-Jacques Rousseau. Nul artiste du temps n'a senti et traduit Rousseau comme lui : la *Nouvelle Héloïse* vit et prend corps sous son crayon. Sens de l'arrangement, science de distribution de la lumière, vérité d'expression : tout y est.

Après Moreau, dont la pitoyable décadence se prolonge jusqu'après la Révolution, l'art de la vignette décline. Monnet, Lebarbier, Duplessi-Bertaux, Queverdo, Binet, les meilleurs illustrateurs du temps de Louis XVI, sont, en comparaison des maîtres de la génération précédente, de faibles épigones. Seul Prud'hon conserve dans ses illustrations de *Daphnis et Chloé* ou de l'*Art d'aimer* de Gentil-Bernard un reflet de la grâce du XVIIIe siècle. Sous l'influence du néo-classicisme envahissant, le dessin si souple et si vivant de Gravelot, d'Eisen et de Moreau se fige. Les tentatives de Monsiau et de Debucourt pour renouveler l'illustration par la gravure en couleurs n'arrivent pas à la réchauffer.

V. — L'ART FRANÇAIS A L'ÉTRANGER

Nous n'avons parlé jusqu'ici que de l'art français en France; mais il faut, pour être complet, dire un mot de l'art français à l'étranger et dans ses rapports avec l'étranger. Sa force d'expansion et d'assimilation est le plus sûr indice de sa vitalité qui n'a jamais été plus grande qu'au XVIIIe siècle. L'école française est si riche de talents qu'elle essaime dans toutes les directions, si réputée qu'elle attire une foule d'étrangers qui viennent lui demander des leçons ou grossir ses rangs : car nombre

d'entre eux, à l'exemple du Suédois Roslin et de l'Allemand Wille, se fixent à demeure parmi nous et doivent être considérés, sans le moindre esprit d'annexionnisme, comme faisant partie intégrante de l'histoire de l'art français.

Peintres français a l'étranger. — Le mouvement qui entraînait les peintres français vers les cours étrangères ou vers les Académies créées sur le modèle de l'Académie royale s'intensifie à partir de l'année 1750.



Phot. Bulloz.

Fig. 540. — Le Prince : Le Baptême russe, 1765.
(Ministère de la Justice, Paris.

L'Angleterre continue à exercer une attraction très forte sur nos peintres, tant à cause de sa proximité que de l'opulence de ses Mécènes. Elle accueille successivement le dessinateur Gravelot, qui illustre le *Théâtre* de Shakespeare et l'*Histoire de Tom Jones* de Fielding, le portraitiste Louis-Michel van Loo, Pierre-Étienne Falconet, le fils du sculpteur, qui se forme sous la direction de Sir Joshua Reynolds et expose de 1766 à 1773 à l'*Incorporated Society of Artists* et à la *Royal Academy*, Loutherbourg qui brosse des décors pour le théâtre de Garrick. Sous la Révolution, elle donne asile à de nombreux artistes émigrés, dont quelques-uns comme les portraitistes Danloux et Mosnier subissent très nettement l'influence de l'école anglaise.

En Allemagne, Amédée van Loo est premier peintre du roi de Prusse. Le Lorrain Nicolas Guibal remplit les mêmes fonctions à la cour du duc de Wurtemberg.

En Suède, Hugues Taraval (1728-1785), élève de Boucher, peint au Château royal de Stockholm des plafonds mythologiques. « C'était, écrit Cochin en apprenant sa mort, un homme estimable à tous autres égards que ceux de la peinture. » Jean-Louis Desprez (1742-1804) est un des artistes favoris du roi Gustave III.

En Pologne le pastelliste Louis Marteau est pendant un demi-siècle le portraitiste attitré de l'aristocratie. Jean-Pierre Norblin de la Gourdaine (1745-1850), élève de Casanova, appelé par la princesse Czartoryska pour apprendre le dessin à ses enfants, peint, pour les résidences des grands seigneurs, des Fêtes galantes dans le goût de Watteau : le premier, il s'intéresse à la vie populaire, et les Polonais le considèrent à juste titre comme le créateur de leur école nationale.

Bien que Jean-Baptiste Le Prince (1734-1785) n'ait passé que cinq années en Russie, il a joué dans la formation de l'école russe un rôle analogue. C'est cet élève de Boucher qui a appris aux Russes, aveuglés par l'enseignement académique, à regarder leur propre pays. En même temps, il introduisait en France le goût de la *russerie* qui faillit balancer un moment l'engouement plus ancien pour les *turqueries* et les *chinoiseries*.

Le *Baptême russe*, qu'il présenta en 1765 comme morceau de réception à l'Académie, est le premier tableau qui ait été consacré en France à l'illustration d'une scène de mœurs russes, et à ce titre il fait époque dans l'histoire des relations artistiques entre la France et la Russie. Relégué dans un couloir obscur du Ministère de la Justice, sa vraie place serait au Louvre, où Le Prince n'est représenté que d'une façon insuffisante.

La propagande de cet artiste en faveur de la russerie dura autant que sa vie. De 1765 à 1781, il ne cessa d'envoyer aux Salons des tableaux de genre peints d'après les dessins et les costumes qu'il avait rapportés de son voyage. Encouragé par le succès de la *Tenture chinoise* de son maître Boucher, il composa pour la manufacture de Beauvais la gracieuse tenture des *Jeux russiens*. Enfin il fit paraître coup sur coup une dizaine de recueils d'estampes ou, pour employer l'expression du temps, de *cahiers gravés* représentant les habitants des différentes provinces de Russie, leurs habillements, leurs habitations, leurs usages.

Il est certain que les costumes tiennent une place exagérée dans ces recueils et que Le Prince mérite un peu l'épithète de « fille de boutique » que lui décoche Diderot. Mais, si son observation est superficielle et si ses moujiks semblent parfois tirés des Pastorales de Boucher, il n'en

est pas moins vrai que, de tous les peintres français qui ont vécu en Russie, il est le seul qui se soit intéressé à ce pays étranger, qui ait été sensible à son exotisme et qui se soit efforcé d'en fixer l'image.

Les autres artistes qui ont travaillé à Pétersbourg dans la seconde moitié du XVIIIe siècle : peintres d'histoire comme Le Lorrain, Lagrenée et plus tard Doyen, portraitistes comme Nicolas Delapierre, Jean-Louis Voille, élève de Drouais, Falconet fils, Roslin, Perronneau, se sont contentés d'y acclimater le goût français.

Nos peintres essaiment jusqu'à Constantinople. Après J.-B. van Mour de Valenciennes, qui fit un long séjour sur la Corne-d'Or, de 1699 à 1737, et dont les tableaux, s'il faut en croire Mariette, « sont plus curieux par les choses qu'ils représentent que par la manière dont ils sont exécutés », un élève de Jean-François de Troy, Antoine de Favray, qui s'était spécialisé dans la peinture des modes maltaises, passe en 1762 à Constantinople « pour y faire ce qu'il avait fait à Malte et peindre les usages du pays ».

La Chine elle-même n'échappe pas au rayonnement de l'art français. Un Jésuite comtois, le frère Jean-Denis Attiret, de Dôle, devient premier peintre de l'empereur Kienlung et compose quelques-uns des épisodes des *Conquêtes de la Chine*, que la Compagnie des Indes fit graver à Paris, sous la direction de Cochin.

Les étrangers en France. — Ils sont légion, et nous ne pouvons ici énumérer que ceux qui y ont fait de longs séjours ou s'y sont fixés définitivement, sans tenir compte des passants.

La Belgique wallonne est, au point de vue artistique comme au point de vue linguistique, une province française. Elle nous envoie Sauvage de Tournai, spécialiste des « bas-reliefs feints » en grisaille, Gilles Demarteau et Léonard Defrance (1735-1805), de Liége, Jean-Louis Demarne, de Bruxelles.

L'élément flamand est représenté par le peintre de fleurs Van Spaendonck, le portraitiste bruxellois François-Joseph Lonsing (1739-1799), qui se fixe en 1783 à Bordeaux où il peint toutes les illustrations locales : le *Maréchal de Mouchy*, le *Duc de Duras*, l'*architecte Louis*; Joseph-Benoît Suvée, de Bruges (1743-1807), qui devint — et ce seul fait montre l'absence de frontière artistique entre France et Belgique[1] — directeur de l'Académie de France à Rome : c'est lui qui transféra l'École de Rome du Palais Mancini à la Villa Médicis.

La Suisse romande est également rattachée à la France par des liens d'autant plus étroits que beaucoup d'artistes genevois descendent

1. Il est vrai que dans certains documents (Correspondance de Marigny), il est désigné comme natif d'Armentières en France.

de réfugiés français. C'est ainsi que la famille du pastelliste Jean-Étienne Liotard (1702-1789) était originaire de Montélimar. Formé à Paris chez le miniaturiste et graveur Jean-Baptiste Massé, il grava le *Chat malade* de Watteau. Au cours de sa vie errante, il séjourna en Turquie, à Vienne, à Londres, à Amsterdam. Ses chefs-d'œuvre sont la *Belle chocolatière*, du Musée de Dresde, que le comte Algarotti appelait « un Holbein en pastel », et le célèbre portrait de *Mme d'Épinay*, au Musée de Genève, dont Ingres disait : « Je ne sais s'il est un plus beau portrait que celui-ci en Europe ». Le Louvre et le Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Nationale possèdent de riches collections de ses dessins, d'un fini extrême, mais beaucoup plus secs que les crayons de Watteau et de Portail.



Phot. du Musée de Genève.

FIG. 541. — Liotard : Madame d'Épinay. Pastel. (Musée de Genève.)

La Suisse alémanique subit, elle aussi, l'attraction de la France. Le Bernois Sigismond Freudeberg (1745-1801) dessine la première suite du *Monument du Costume*. Jean Melchior Wyrsch (1732-1798), né dans le canton d'Unterwalden, se fixe de 1768 à 1784 à Besançon où il fait apprécier son talent de portraitiste : il fonde avec son ami le sculpteur Luc Breton l'École de Peinture bisontine.

Le courant qui emporte les artistes vers la France est particulièrement fort en Allemagne et dans les pays scandinaves. Le peintre Antoine de Peters (1725-1795), originaire de Cologne, passe la plus grande partie de sa vie à Paris où il devint, avoue son biographe allemand, un pur Français. Il a dessiné, dans le goût de Greuze, de charmantes académies de femmes et des scènes de genre où l'idylle bourgeoise se relève d'une pointe de libertinage. Le portraitiste Heinsius, de son vrai nom Heinze (1740-1812), né à Hildburghausen près de Weimar, vient mourir à Orléans : il expose au Salon de la Correspondance et fait avec une certaine gaucherie germanique dont il n'arrive pas à se débarrasser le portrait de *Mesdames de France*. Tous ces artistes sont patronnés

à Paris par le graveur Wille dont l'atelier rivalise avec celui de Le Bas et chez qui se sont formés presque tous les graveurs allemands du XVIIIe siècle : Preisler de Nuremberg, Klauber d'Augsbourg, Müller de Stuttgart, Schmutzer de Vienne.

La Suède fournit un contingent d'artistes particulièrement important. Le pastelliste Lundberg, élève de Rigaud, expose au Salon de 1743 le portrait de *Boucher*. Roslin signe *Roslin le Suédois* ; mais il est peintre du roi de France et conseiller de l'Académie ; il était réputé français au même titre que Largillierre : son tableau de la *Convalescence de Louis XV*, commandé par le prévôt et les échevins de la Ville de Paris, ornait la grand'salle de l'Hôtel de Ville. Son cousin Adolf Ulrik Wertmüller, élève du sculpteur français Larchevêque, s'installe à Paris en 1772 et peint *Marie-Antoinette* se promenant dans les jardins de Trianon entre le dauphin et Madame Royale. Nicolas Lafrensen, dit Lavreince (1737-1808), fait un premier voyage à Paris en 1767 : il revient en 1774 et y séjourne jusqu'en 1791 ; ses gouaches libertines, popularisées par les graveurs, rivalisent avec celles de Baudoin. Enfin c'est à la Suède que nous devons le plus célèbre miniaturiste du XVIIIe siècle, Pierre-Adolphe Hall (1739-1793). Fixé à Paris vers 1760, il considérait la France comme sa véritable patrie ; malgré les instances du roi Gustave III, il ne consentit jamais à revenir en Suède.



Phot. Braun et Cie

FIG. 342. — Roslin : Le peintre Vien.
(Musée de Versailles.)

La Russie n'envoie que de jeunes pensionnaires de l'Académie de Pétersbourg, qui ne renforcent pas l'effectif de l'art français. Par contre, la Pologne nous cède Alexandre Kucharski (1736-1826), que le roi Stanislas-Auguste fit étudier à Paris sous la direction de Van Loo et de Vien. Ne se sentant, au grand dépit de son Mécène, aucune disposition pour la peinture d'histoire, il réussit à se faire un nom en France comme portraitiste. Grâce à la protection de la princesse de Lamballe, il obtint, comme le Suédois Wertmüller, la faveur de peindre *Marie-Antoinette* et ses enfants. Il fut même le dernier portraitiste de la malheureuse reine qu'il vit encore en 1793 à la prison du Temple, vieillie avant l'âge, sous ses voiles de deuil, alors qu'elle n'était plus que la veuve Capet.

LE TRIOMPHE DE L'ANTIQUE

Cette prodigieuse hégémonie de notre art national, dont le monde entier était tributaire, est ruinée à la fin du XVIIIe siècle par la réaction néo-classique qui, après de longs efforts, finit par l'emporter. Le culte de l'art grec est exploité contre le prestige de l'art français. Le goût français, opposé à la noble simplicité de l'antique, devient, dans la langue des esthéticiens et des critiques, synonyme de mauvais goût; et par voie de conséquence Rome tend à se substituer à Paris comme capitale internationale de l'art.

On a répété à tort que ce mouvement de retour à l'antique avait des origines allemandes. En réalité le style néo-classique, né en France avant 1750, est très antérieur aux ouvrages de Winckelmann. Dès 1747 il se trouvait en France des critiques « régnicoles » pour prôner le style antique aux dépens du *goût français* dont ils parlaient avec autant de dédain que du *goût gothique*. Ce qui est vrai, c'est que les Allemands de Rome s'empressèrent de tirer parti de cette mode nouvelle pour discréditer l'art français qu'ils détestaient. Sachant très bien que leur campagne de dénigrement, partie de Berlin, risquait de paraître suspecte et de rester sans effet, ils choisirent fort habilement comme centre de leurs opérations une ville politiquement neutre, en pays latin, la ville des Césars et des Papes, la seule dont le prestige artistique pût éclipser celui de Paris : c'était le meilleur moyen d'endormir les défiances et de donner à leur propagande une portée internationale.

C'est ce qui explique que des archéologues français comme le comte de Caylus soient tombés dans le piège et qu'ils aient été assez aveugles pour mettre leur influence au service d'une cause manifestement anti-française. En prêtant la main à cette conspiration en faveur de l'antique, ces gallophobes inconscients ne se doutaient guère qu'ils travaillaient indirectement à détrôner l'art français.

Par suite de quel sourd travail de préparation une pareille révolution esthétique a-t-elle pu triompher en 1785? C'est ce qu'il nous reste à expliquer en mettant en lumière le rôle des précurseurs de David.

Le plus en vue de ces annonciateurs est Vien (1716-1809), auquel on fait généralement honneur de cette révolution « d'autant plus étonnante, écrit l'honnête Watelet, qu'il est presque inouï qu'on ait vu une nation remonter d'un goût factice et éblouissant à un système de beautés simples et sévères ». Élève de Natoire et de J.-F. de Troy, Vien fut à Rome témoin de l'enthousiasme qu'excitaient les découvertes d'Herculanum; il y fit la connaissance de Raphaël Mengs. De retour à Paris il subit l'in-

fluence de Caylus qui lui fit expérimenter le procédé de peinture à l'encaustique, décrit par Pline. Des recherches analogues étaient entreprises au même moment par un autre protégé de Caylus, Louis-Joseph Le Lorrain (1715-1759), qui reconstitua d'après les descriptions de Pausanias deux tableaux de Polygnote et décora chez La Live de Jully un *Cabinet à la grecque* (1756). Mais Le Lorrain mourut prématurément à Pétersbourg



Phot. Prunet.

Fig. 543. — Vien : La Marchande d'Amours.
(Palais de Fontainebleau.)

avant d'avoir pu réaliser ses ambitions de novateur, et Vien se trouva seul maître du terrain.

Dans son morceau de réception : *Dédale et Icare* (1755), perce déjà l'imitation de la statuaire antique. Au Salon de 1761 où il expose une *Jeune Corinthienne ornant un vase de bronze avec une guirlande de fleurs*, le style néo-grec se précise ; toute trace de rocaille a disparu. La *Marchande d'Amours* de 1763 (Palais de Fontainebleau) marque une nouvelle étape : c'est la transposition d'une fresque d'Herculanum ; les figures sont disposées sur un seul plan à la façon des bas-reliefs antiques. La même année Vien s'efforce d'introduire ces principes dans la peinture religieuse. Dans son tableau de *Saint Denis* à l'église Saint-Roch, qui s'oppose à celui de Doyen, les lignes classiques de l'architecture, les plis droits

des draperies annoncent un nouvel idéal : « Tout est calme, naturel et simple. »

Il semble qu'on soit déjà tout près du *Serment des Horaces;* mais Vien s'arrête à mi-chemin. Son goût naturel pour le joli, pour le mièvre reprend le dessus ; il revient sans cesse aux sujets pompéiens qui lui ont valu ses premiers succès. Diderot l'encourage dans cette voie en l'engageant à peindre pour Catherine II *Vénus montrant à Mars ses pigeons qui ont fait leur nid dans son casque.*

Ainsi la révolution commencée par Vien tourne court. C'est, comme l'a montré M. Locquin, l'école anglaise qui tire la première les conséquences de ces prémisses. Vingt ans avant David, Gavin Hamilton peint en style de bas-relief, avec une recherche exacte du costume antique, *Andromaque pleurant sur le cadavre d'Hector*, et, dans son morceau de réception de 1783, David reproduira presque trait pour trait la tête, le buste et les pieds de l'Hector du peintre anglais. Benjamin West qui expose en 1766 *Pylade et Oreste* représente ses héros presque nus. « Ainsi entre Vien et David il faut tenir compte du rôle de l'École anglaise qui contribue à orienter la nôtre vers l'antique. » Cette première influence anglaise, antérieure au romantisme, ne s'exerce pas à Londres, mais à Rome ou même à Paris par l'intermédiaire des estampes : les gravures de Bartolozzi d'après les tableaux d'Angelica Kaufmann qui travaille en Angleterre de 1766 à 1781 contribuent à mettre à la mode un type stéréotypé de beauté grecque, caractérisé par la ligne du nez tracée dans le prolongement de la ligne du front.

Ce mouvement se poursuit en France avec un certain nombre d'artistes médiocres que David n'eut pas de peine à évincer : Suvée, Peyron, Ménageot, Vincent.

Le Brugeois Suvée (1743-1807) perd en Italie sous l'influence amollissante de Raphaël Mengs qui l'oriente vers l'étude de l'antique toute trace de tempérament flamand. Sa *Naissance de la Vierge* (1779), qui décore à Paris l'église de l'Assomption, est une œuvre hybride qui tient à la fois de Raphaël par l'ordonnance et de Greuze par le sentiment.

Peyron (1744-1814) qui avait triomphé de David au concours du Prix de Rome de 1773 ne tarde pas à se laisser distancer et passe au second plan.

Ménageot (1744-1816) avait remporté un succès retentissant au Salon de 1781 avec la *Mort de Léonard de Vinci*. C'est, écrivait Grimm, « celui de nos jeunes peintres qui s'est le plus écarté de la petite manière des anciens maîtres de l'École française ». Mais il s'effondre au Salon de 1785.

De tous les élèves de Vien, François-André Vincent (1746-1816) est le seul qui paraisse un moment capable d'inquiéter David. Il traite avant

lui en 1777 le sujet de *Bélisaire recevant l'aumône*. Puis il se spécialise avec succès dans les sujets d'histoire nationale préconisés par le comte d'Angiviller. En 1778 il peint deux grandes toiles illustrant la *Réunion de la Lorraine à la France* (Musée de Versailles); au Salon de 1779 il met en scène *Le Président Molé arrêté par les factieux* (Chambre des députés). Enfin en 1783 il reçoit la commande d'un cycle de l'*Histoire de Henri IV*, destiné à être exécuté en tapisserie aux Gobelins et offert au grand-duc Paul, fils de Catherine II.

Mais aucune de ces œuvres ne donnait l'impression de rompre avec le passé. Aucun de ces artistes n'avait l'autorité d'un chef. C'est alors que David, âgé de trente-deux ans, expose au Salon de 1785 un tableau qui prit immédiatement l'importance d'un manifeste et qui fut salué comme une révélation : *Le serment des Horaces*. C'était l'aboutissement d'un demi-siècle de tâtonnements. A cette heure, David incarnait au suprême degré la pensée, les tendances, les goûts de sa génération. Tous s'effacent devant lui. Vien lui-même s'incline, comme le Précurseur devant le Messie. « De tous mes ouvrages, lui dit-il, vous êtes le plus précieux et celui qui me fera le plus d'honneur. »

Ainsi s'achève le cycle commencé en 1690 à la mort de Le Brun. Un nouvel académisme renaît. Une nouvelle discipline s'impose. L'école française retrouve un chef.

BIBLIOGRAPHIE

I. SOURCES

A. **Sources officielles** : Archives nationales. Série O[1] (Maison du Roi). — *Correspondance des directeurs des Bâtiments du Roi : Marigny et d'Angiviller*, publiée par Furcy-Raynaud. — *Procès-verbaux de l'Académie royale de peinture et de sculpture.* — *Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome.* — *Archives de l'Art français* et *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français.*

B. **Journaux** : *Mercure de France.* — *L'Année littéraire* (Fréron), 1754-1776. — *Journal encyclopédique*, Liége, 1758-1775. — *L'Avant-coureur*, 1760-1773. — *Journal de Paris*, 1777-1785. — *Nouvelles de la République des lettres et des arts* (Pahin de la Blancherie), 1779-1787.

C. **Esthétique et histoire générale** : Caylus (comte de). *Écrits*, publiés par Fontaine, 1910. — Gautier (Dagoty). *Observations sur la peinture et sur les tableaux anciens et modernes*, 1753. — Watelet. *L'art de peindre*, 1760. — Laugier (P.). *Manière de bien juger les ouvrages de peinture*, 1771. — De la Dixmerie. *Les deux âges du goût et du génie français sous Louis XIV et sous Louis XV*, 1769. — Pahin de la Blancherie. *Essai d'un tableau historique des peintres de l'École française de l'an 1500 jusqu'en 1783*, 1783.

D. **Mémoires et correspondances** : Caylus (comte de). *Correspondance avec le P. Paciaudi*, publiée par Nisard, 1877. — Cochin. *Mémoires inédits*, publiés par Charles Henry, 1880. — Grimm. *Correspondance littéraire*, publiée par Tourneux, 1877-1882. — Wille. *Journal*, publié par Duplessis, 1857. — Lazare-Duvaux. *Livre-Journal*, publié par Courajod, 1872. — Vigée-Lebrun (Mme). *Souvenirs*, 3 vol., 1835.

1. Cf. la Bibliographie du tome VII, 1re partie, p. 152. — Les ouvrages ne portant pas d'indication de nom de lieu sont publiés à Paris.

E. **Biographies d'artistes** : *Mémoires inédits sur la vie et les ouvrages des membres de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, 2 vol., 1854. — *Nécrologie des hommes célèbres de France*, 1767-1782. — HÉBERT. *Dictionnaire pittoresque et historique*, 1766. — MARIETTE. *Abecedario*, 6 vol., 1853. — DEZALLIER D'ARGENVILLE. *Abrégé de la vie des plus fameux peintres. École française*, 1762, t. IV. — DANDRÉ-BARDON. *Vie de Carle van Loo, suivie d'une liste de ses ouvrages*, 1765. — CHAUSSARD. Notices historiques sur Vincent et Vien, dans *le Pausanias français*, 1807 et 1809.

F. **Critiques des Salons** : MONTAIGLON (A. DE). *Essai de bibliographie des livrets et des critiques du Salon*, 1852. — *Livrets des Expositions du Louvre*, réimprimés par J.-J. Guiffrey, 1869. — LA FONT DE SAINT-YENNE. *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France*, La Haye (Paris), 1747. — LEBLANC (ABBÉ). *Lettre sur l'exposition des ouvrages de peinture de l'année 1747; Observations sur les ouvrages de Messieurs de l'Académie exposés au Salon de 1753*. — DIDEROT. *Œuvres*, éd. Assézat-Tourneux, 20 vol., 1875-1879. Les *Salons* (t. X, XI et XII) vont de 1759 à 1781. — BACHAUMONT. *Mémoires secrets; Essai sur la peinture, la sculpture et l'architecture*, 1752; *Lettres sur les peintures exposées au Louvre*, Londres (Paris), 1780. — PIDANSAT DE MAIROBERT. *Lettres sur l'Académie royale de peinture et sculpture* (extraites de *l'Espion anglais*), Londres, 1785. — MATHON DE LA COUR. *Lettres sur les peintures exposées au Salon du Louvre en 1763*, 1765. — DU PONT DE NEMOURS. Lettres sur les Salons à la margrave de Bade, *Arch. de l'Art français*, 1908.

II. ÉTUDES MODERNES

1. **Ouvrages généraux** : GONCOURT (ED. ET J. DE). *L'art du XVIIIe siècle*, 3e éd., 1880. — LOCQUIN. *La peinture d'histoire en France de 1747 à 1785*, 1912. — RÉAU. *La Peinture française au XVIIIe siècle*. 2 vol., 1924.

2. **Monographies.** — A. ***Peinture d'histoire et de genre*** : COURAJOD. *L'École royale des élèves protégés*, 1874. — MANTZ. *François Boucher, Lemoine et Natoire*, 1880. — ANDRÉ MICHEL. *François Boucher*, 1889. — MACFALL. *Boucher. The man, his time, his art and his significance*, Londres, 1908. — FOURCAUD (DE). J.-B. Chardin, *Rev. Art anc. et mod.*, 1899. — GUIFFREY (J.). L'Exposition Chardin-Fragonard, *Ibid.*, 1903. — DAYOT ET VAILLAT. *L'œuvre de J.-B. Chardin et de J.-H. Fragonard*, 1908. — PILON. *Chardin* (*Les Maîtres de l'art*), 1909. — INGERSOLL-SMOUSE (MISS). Nicolas-Bernard Lépicié, *Rev. Art anc. et mod.*, 1923. — DREYFUS (PH.-G.) et INGERSOLL-SMOUSE (F.). Catalogue raisonné de l'œuvre de Lépicié, *Bull. Soc. Hist. Art fr.*, 1923. — MAUCLAIR. *Greuze*. — PILON. *Greuze, peintre de la femme et de la jeune fille du XVIIIe siècle*, 1912. — HAUTECŒUR. *Greuze* (*Art et Esthétique*), 1913. — RÉAU. Greuze et la Russie, *L'Art et les Artistes*, 1920; Lettres de Greuze au prince Iousoupov, *Bull. Soc. Hist. Art fr.*, 1923. — MONOD et HAUTECŒUR. *Les dessins de Greuze conservés à l'Académie des Beaux-Arts de Saint-Pétersbourg*, 1922. — PORTALIS (BARON). *Honoré Fragonard, sa vie et son œuvre*, 1889. — FOURCAUD (DE). Honoré Fragonard, *Rev. Art anc. et mod.*, 1907. — NOLHAC (DE). *J.-H. Fragonard*, 1907. — MAUCLAIR. *Fragonard*, 1913. — GRAPPE. *La vie de J.-H. Fragonard*, 1923. — WILDENSTEIN. *Fragonard. Sa vie et son œuvre. Catalogue raisonné de ses peintures, dessins et gravures* (en préparation).

B. ***Le portrait*** : MANTZ. Louis Tocqué, *Gaz. des B.-A.*, 1894. — DORBEC. Louis Tocqué, *Ibid.*, 1909. — FURCY-RAYNAUD. *L'engagement de Tocqué à la Cour d'Élisabeth, d'après des documents inédits*, 1903. — ROCHE. L'arrivée et le séjour de Tocqué en Russie, d'après les Archives du Ministère des Affaires étrangères, *Bull. Soc. Hist. Art fr.*, 1910. — KROHN. *Frankrigs og Danmarks kunstneriske forbindelse* (chap. sur Tocqué en Danemark), Copenhague, 1922. — WILDENSTEIN. *Le peintre Aved, sa vie et son œuvre*, 1922. — LEFORT. Quelques peintures de Michel Vanloo, *Gaz. des B.-A.*, 1892. — OULMONT. Amédée Vanloo, peintre du roi de Prusse, *Gaz. des B.-A.*, 1912. — GABILLOT. *Les Drouais*. — CHAMPFLEURY. *La Tour* (*Les artistes célèbres*), 1886. — GUIFFREY et TOURNEUX. *Correspondance inédite de Maurice Quentin de La Tour*, 1885. — TOURNEUX. *La Tour* (*Les grands artistes*), 1904. — ROGER-MILÈS. *Cent pastels*, 1908. — LAPAUZE. *Les pastels de La Tour au Musée de Saint-Quentin*, 1899; *La Tour et son œuvre au Musée de Saint-Quentin*, 1905; *Les pastels de La Tour à Saint-Quentin*, 1919. — FLEURY (ÉLIE). *Catalogue raisonné de la collection de M. Q. de La Tour à Saint-Quentin*, 3e éd., 1904. — FLEURY et BRIÈRE. *Catalogue des pastels de M. Q. de La Tour. Collection de Saint-Quentin et Musée du Louvre*, 1920. — WILDENSTEIN. *Un pastel de La Tour : le président de Rieux*, 1919. — TOURNEUX. J.-B. Perronneau, *Gaz. des B.-A.*, 1896. — VAILLAT et RATOUIS DE LIMAY. *J.-B. Perronneau, sa vie et son œuvre*, 1909, 2e éd., 1923. — SAUNIER. *Perronneau* (*Art et Esthétique*), 1925. — BELLEUDY. *J.-S. Duplessis, peintre du roi*, Chartres, 1913. — PORTALIS (BARON). *Henri-Pierre Danloux, peintre de portraits, et son journal durant l'émigration*, 1914; Adélaïde Labille-Guiard, *Gaz. des B.-A.*, 1901. — NOLHAC (DE). *Mme Vigée-Le Brun, peintre de Marie-Antoinette*, 1912. — HAUTECŒUR. *Mme Vigée-Le Brun* (*Les grands artistes*), 1918. — BLUM. *Mme Vigée-Le Brun, peintre des grandes dames du XVIIIe siècle*, 1920.

C. ***Le paysage*** : LAGRANGE. *Joseph Vernet*, Bruxelles, 1858. — GABILLOT. *Les Huet*, 1892; *Hubert Robert et son temps*, 1895. — NOLHAC (DE). *Hubert Robert*, 1910. — LECLÈRE (TRISTAN). *Hubert Robert et les paysagistes français du XVIIIe siècle* (*Les grands artistes*), 1913. — RÉAU. L'œuvre d'Hubert Robert en Russie, *Gaz. des B.-A.*, 1914. — WILDENSTEIN. *Un peintre de paysage au XVIIIe siècle : Louis Moreau*, 1923.

D. ***Les petits maîtres*** : *a*) **Dessinateurs et miniaturistes** : DILKE (LADY). *French engravers and draughtsmen of the XVIIIth Century*, Londres, 1902. — ROCHEBLAVE. *Les Cochin*, 1893. — DACIER. *Catalogues de ventes et livrets de Salons illustrés par Gabriel de Saint-Aubin* (Publ. de la *Soc. de reproduction des dessins de maîtres*), 1910 et suiv.; *L'œuvre gravé de Gabriel de Saint-Aubin* (Publ. de la *Soc. pour l'étude de la gravure française*), 1914. — BOUCHER. V.-J. Nicolle, *Gaz. des B.-A.*, 1923. — HENRY MARCEL. J.-B. Hilair, *Rev. Art anc. et mod.*, 1903. — G. MOUREY. Quelques aquarelles de Louis-Jean Desprez, *Les Arts*, 1908. — PORTALIS (BARON). Claude Hoin, *Gaz. des B.-A.*, 1899. — SAUNIER. Jean-François Colson, *Les Arts*, 1920. — CHABEUF. *Un peintre dijonnais, J.-B. Lallemand*, 1911. — RATOUIS DE LIMAY. *Un amateur orléanais au XVIIIe siècle. Aignan-Thomas Desfriches*, 1907. — BOUCHOT. *La miniature française (1750-1825)*, 1907. — CLOUZOT. *Dictionnaire des miniaturistes sur émail*, 1923.

b) **Illustrateurs** : PORTALIS (BARON). *Les dessinateurs d'illustrations au XVIIIe siècle*, 1877. — COHEN. *Guide de l'amateur de livres à gravures du XVIIIe siècle*, 6e éd. revue et augmentée par Seymour de Ricci, 1912. — COURBOIN. *La gravure en France des origines à 1900*, 1923. — RÉAU. *Le livre à gravures du XVIIIe siècle*, dans *Le livre français à l'exposition du Pavillon de Marsan en 1923*. — SALOMONS. *Choffard, his life and works, with catalogue of the best books illustrated by him*, Londres, 1912. — SCHEFER. *Moreau le jeune*, 1915. — FENAILLE. *L'œuvre gravé de Debucourt*, 1899.

E. ***L'art français à l'étranger*** : *a*) **Peintres français à l'étranger** : DUSSIEUX. *Les artistes français à l'étranger*, 1876. — RÉAU. *Histoire de l'expansion de l'art français. Le Monde slave et l'Orient*, 1924. — BATOWSKI. *Norblin*, Lwów, 1911. — HÉDOU. *Jean Le Prince et son œuvre*, 1879. — RÉAU. L'exotisme russe dans l'œuvre de J.-B. Le Prince, *Gaz. des B.-A.*, 1921; J.-B. Perronneau en Russie, *Chronique des Arts*, 1913. — ROCHE. Jean-Louis Voille, peintre de portraits, *La Renaissance*, 1921. — BOPPE. *Les peintres du Bosphore au XVIIIe siècle*, 1911. — GAZIER. *Un artiste comtois à la Cour de Chine au XVIIIe siècle : le frère Attiret*, Besançon, 1912.

b) **Étrangers en France** : MEAUDRE DE LAPOUYADE. *Un maître flamand à Bordeaux : J. Lonsing*, 1911. — REVILIOD et TILANUS. *La vie et les œuvres de Jean-Étienne Liotard*, Amsterdam, 1897. — OULMONT. *Heinsius*, 1913. — FORTLAGE. *Anton de Peters, ein Kölnischer Künstler des XVIIIen Jahrhunderts*, Strasbourg, 1910. — RÉAU. Un graveur wurtembergeois au service de l'art français : J.-G. Müller, *Arch. alsaciennes d'Hist. de l'art*, 1923; Les artistes allemands en France au XVIIIe siècle, *Ibid.*, 1924. — KROHN. *Frankrigs og Danmarks kunstneriske forbindelse i det XVIII Aarhundrede*, Copenhague, 1922. — FIDIÈRE. Roslin, *Gaz. des B.-A.* — LEVERTIN. *Niclas Lafrensen le jeune et l'influence réciproque des écoles de peinture suédoise et française au XVIIIe siècle*, Stockholm, 1899. — GAUFFIN. Deux gouaches de Lavreince, *Gaz. des B.-A.*, 1923. — LESPINASSE. Le pastelliste Lundberg et les artistes suédois en France au début du XVIIIe siècle, *Bull. Soc. Hist. Art fr.*, 1923.

F. ***Le triomphe de l'antique*** : JUSTI. *Winckelmann und seine Zeitgenossen*, Leipzig, 1898. — HAUTECŒUR. *Rome et la renaissance de l'antiquité à la fin du XVIIIe siècle*, 1912. — LOCQUIN. Le retour à l'antique dans l'École anglaise et dans l'École française avant David, *La Renaissance*, 1922. — AUBERT. Joseph-Marie Vien, d'après les mémoires inédits laissés par l'artiste, *Gaz. des B.-A.*, 1867. — LEMONNIER. Notes sur le peintre Vincent, *Gaz. des B.-A.*, 1904.

CHAPITRE XII

LA SCULPTURE FRANÇAISE DANS LA SECONDE MOITIÉ DU XVIII[E] SIÈCLE[1]

La transformation du goût qui se produit en France aux environs de 1750 a déjà été nettement marquée, aux chapitres précédents, à propos de l'architecture et de la peinture. Le retour à l'antique en particulier, qui en est un des aspects essentiels, a été souligné comme il convenait. L'histoire de la sculpture enregistre naturellement des phénomènes analogues à ceux qui ont été déjà notés, et les causes générales en sont identiques. Une volonté d'art plus sévère, une recherche de plus en plus accusée du style se manifestent dans les créations plastiques, en même temps qu'une tendance évidente à serrer la nature de plus près, à suivre à la fois le modèle antique et le modèle vivant aussi fidèlement que possible.

Les institutions académiques dont la discipline se resserre, les ateliers de l'Académie royale, l'École royale des élèves protégés, l'Académie de France à Rome, les ateliers même de l'ancienne maîtrise devenus ceux de l'Académie de Saint-Luc, les académies et les écoles provinciales qui se multiplient et qui envoient aussi leurs pensionnaires à Rome fortifient et accentuent le mouvement, tandis que les administrations royales, celle des Bâtiments du roi en particulier, l'encouragent en favorisant les représentants du goût nouveau auquel les directeurs, le marquis de Marigny, puis le comte d'Angiviller, sont entièrement acquis. Ce dernier, au début du règne de Louis XVI, soucieux de « relever la dignité des arts » en même temps que de distribuer une manne officielle aux artistes que l'administration payait du reste bien irrégulièrement et difficilement, désireux aussi de meubler le futur Muséum royal qu'il voulait installer au

1. Par M. Paul Vitry.

Louvre, commanda successivement une série d'effigies monumentales de personnages « illustres par leurs vertus, leurs talents, leurs génies », que l'on faisait vulgariser ensuite par les réductions exécutées à la manufacture de Sèvres; tentative curieuse, inspirée peut-être aussi par le désir de répondre aux idées philosophiques, favorables au culte des grands hommes, et de donner une satisfaction aléatoire, en exaltant ces bons serviteurs de la monarchie, à une opinion publique qui se détachait d'un régime déjà condamné.

En dehors de celles-ci, la tradition se continue des commandes de figures décoratives, généralement à sujet mythologique ou allégorique, pour la décoration des jardins et palais. Mais la statuette, qui, en bronze, en marbre, en terre cuite ou en biscuit, multiplie ces motifs et ceux surtout dont l'esprit galant, aimable ou piquant se prête mieux à la décoration des intérieurs de toute qualité, se répand de plus en plus, de même que le portrait, qui se fait plus intime et plus familier.

Nos sculpteurs trouvent donc dans ces besognes nouvelles de très efficaces prétextes à leur activité, et, si leur patrie ne leur suffit pas, ils vont à l'étranger chercher l'emploi de leurs talents. Jamais peut-être l'école française ne fut si abondante, si variée, si prépondérante dans le goût général de l'Europe que pendant cette seconde moitié du XVIII[e] siècle. Il est vrai aussi de dire que jamais peut-être elle ne groupa un ensemble de talents et même de génies aussi puissants et aussi souples. Si quelques-uns ne sont que des décorateurs gracieux et des amuseurs adroits, un Pigalle et un Falconet, un Pajou et un Houdon ont le droit d'être compris, contrairement à une certaine opinion encore trop répandue, parmi les maîtres les plus forts et les plus originaux de notre histoire ; à ce titre, leur personnalité et leur œuvre méritent d'être étudiées de près.

Jean-Baptiste Pigalle (1714-1785). — Lorsque Bouchardon mourant désignait solennellement, en 1762, son confrère Pigalle pour terminer la plus grande œuvre de sa vie, le monument royal de la place Louis XV de Paris, celui-ci était déjà en pleine possession de ses talents et de sa renommée. Il avait marqué sa place à côté de son maître J.-B. Lemoyne et de Bouchardon, son aîné de seize ans.

Sorti d'un milieu d'artisans parisiens (il était fils d'un menuisier), de tempérament plus solide que brillant, il avait échoué au concours de Rome en 1736, mais était parti néanmoins pour l'Italie avec un brevet d'élève, accordé par le duc d'Antin, qui lui permettait de travailler librement à l'Académie. Il avait vécu à Rome pendant trois ans, assez difficilement sans doute et laborieusement, aidé peut-être par la libéralité de son jeune camarade Guillaume Coustou le fils, héritier fortuné d'un grand nom et précoce lauréat de l'Académie. Au retour, après un séjour

assez obscur à Lyon de 1739 à 1741, il avait connu en arrivant à Paris, avec son *Mercure attachant ses talonnières* (peut-être déjà esquissé à Rome), un véritable coup d'éclat. Agréé par l'Académie dès 1741, avec ce morceau qui fut présenté en marbre pour sa « réception » en 1744, il s'était vu gratifié en 1746 d'une commande royale importante : le *Mercure*, de grandeur naturelle, et son pendant, la *Vénus assise* ; ces deux marbres étaient destinés à partir en 1748 comme cadeaux diplomatiques de Louis XV à Frédéric II de Prusse ; la même année, en 1746, il obtenait un logement au Louvre et une pension de cinq cents livres.

Il existe une parenté très réelle entre le *Mercure* de Pigalle et cet *Amour taillant son arc* que Bouchardon limait et polissait vers le même temps dans le silence de son atelier, et dont il ne devait montrer le marbre qu'en 1750. L'étude du corps jeune et souple est poussée, dans l'un comme dans l'autre, avec une précision forte des plus remarquables. Peut-être l'invention de l'attitude et du geste y est-elle également encore un peu compliquée et se ressent-elle toujours des recherches antérieures, contemporaines de la rocaille ; Falconet et Pajou verront plus simple et plus réel. Les deux œuvres montrent bien néanmoins une volonté commune et nouvelle, que la charmante *Vénus*, dans sa pose abandonnée et toute naturelle, sans apprêt ni afféterie, accentuera encore.



Phot. Arch. phot. d'art et d'histoire.

FIG. 544. — J.-B. Pigalle : Mercure (marbre).
(Musée du Louvre.)

Dès le début de sa carrière parisienne, Pigalle avait encore reçu la commande officielle d'une *Vierge* destinée à l'église des Invalides (aujourd'hui à Saint-Eustache). Le marbre en parut au Salon de 1748. Largement drapée, sans trop de fracas berninesque, la figure témoigne de l'habileté dès lors acquise par le jeune sculpteur. Une autre *Vierge*, plus simplement drapée, plus douce et plus humaine, qu'il exécuta lentement (elle fut commandée en 1754 et livrée seulement en 1776) pour l'église Saint-Sulpice, indique plus nettement, par le caractère délicat du visage de la mère, la souplesse exquise du bambino, les tendances de l'art de Pigalle.

L'étude, mentionnée, mais perdue, d'une *Joueuse d'osselets* exécutée à Rome avait souligné de bonne heure le goût de Pigalle pour le nu enfantin ; son chef-d'œuvre en ce genre est, sans conteste, son *Enfant à la cage*, daté de 1749 et exécuté pour le financier Pâris de Montmartel, qui, venant peu après le *Mercure* et la *Vénus*, montre le progrès accompli par lui dans

la voie de l'étude naturaliste; il y dépasse Bouchardon lui-même et ses enfants de la Fontaine de la rue de Grenelle, et fait prévoir le charme véridique et souple des créations de Houdon. Assis ou debout, complétés par ces accessoires familiers, pomme, nid, oiseau, qui serviront de prétexte à de petits embryons de comédie humaine, toute une série d'enfants nus, potelés et espiègles sortiront de l'atelier de Pigalle pour la délectation des amateurs qui en feront multiplier marbres, bronzes ou terres cuites, jusqu'à l'*Enfant à l'oiseau* de 1784, qui donnera, trente-cinq ans après, un pendant à l'*Enfant à la cage*.

Le succès de Pigalle s'établit de plus en plus pendant les années 1748-1750, qui voient également grandir la fortune du marquis de Marigny après celle de sa sœur, la marquise de Pompadour. Pigalle est du groupe des artistes, comme Cochin, Soufflot et bientôt Falconet, qui vont profiter de cette fortune et subir aussi l'influence certaine du milieu, où le goût nouveau de l'antique et de la simplicité s'affirme avec force. Dès 1748, Pigalle reçoit la commande du buste de la marquise, qui, resté entre les mains de son frère à Ménars, a été retrouvé il y a quelques années (Coll. Julius Bache, à New York). Notre sculpteur y rivalise d'éclat avec son maître Lemoyne, apportant peut-être dans la composition de l'effigie semi-officielle quelque chose de plus simple et de plus direct, sans pompe, sans apprêt ni maniérisme.



Phot. A. Lévy.
FIG. 545. — J.-B. Pigalle : Enfant à la cage (marbre). (Musée du Louvre.)

Deux ans après, c'est la commande de la statue de la marquise en *Amitié*, portrait allégorique d'une grâce si souple et si avenante, statue décorative de jardin, où presque tout a disparu de la pompe classique comme des fantaisies de la rocaille devant la vérité triomphante du geste familier et du portrait véridique sans réticence. Le *Louis XV* en costume romain, qui lui faisait pendant à Bellevue, était sans doute plus conventionnel. Il est fâcheux que l'on n'ait pas conservé non plus cette *Chasse aux lapins* qui décorait le pavillon de Saint-Hubert (1752), ou les figures du parc de Crécy. Mais nous retrouvons certainement le charme vivant de la statue de Bellevue dans le groupe de *L'Amour et l'Amitié* projeté dès 1754, exécuté seulement en 1758, où les nuances des sentiments nouveaux de la favorite et de son royal ami s'expriment avec une discrétion tendre infiniment touchante. Nous le retrouverons aussi plus tard dans une des dernières œuvres de Pigalle, cette *Moissonneuse* exécutée pour l'abbé Terray en 1776, que l'on avait crue perdue et qui s'est retrouvée récemment dans la Collection Maurice de Rothschild.



Phot Neurdein

PIGALLE _ MAUSOLÉE DU MARECHAL DE SAXE.

(Église Saint-Thomas, Strasbourg.)

La faveur dont Pigalle jouissait dans l'entourage immédiat du roi devait du reste le mener plus loin encore. A la mort du maréchal de Saxe, en novembre 1750, le roi, désireux de prouver sa reconnaissance envers le vainqueur de Fontenoy, après avoir songé à lui accorder les honneurs de Saint-Denis et à l'ensevelir à côté de Duguesclin et de Turenne, se décida pour le temple Saint-Thomas de Strasbourg, où la dépouille glorieuse du maréchal devait reposer dans cette terre d'Alsace qu'il avait conservée à la France, sous la garde de ses coreligionnaires protestants. L'érection d'un mausolée digne du héros décidée, on demanda conseil pour le choix de l'artiste à l'Académie, qui désigna, le 20 novembre 1752, Guillaume Coustou ; ce fut cependant Pigalle qui fut choisi et qui se mit à l'œuvre immédiatement. Le modèle en grand fut exposé dans son atelier en 1756; mais l'exécution traîna, et l'œuvre ne fut installée à Strasbourg qu'en 1777, après des discussions qui faillirent la maintenir à Paris.



Phot. Wildenstein.

Fig. 346. — J.-B. Pigalle : Madame de Pompadour (marbre).

(Collection Julius Bache, New York.

Entre temps, Pigalle avait récolté également la commande capitale du monument de Louis XV destiné à la ville de Reims, qui fut exécuté entre 1756 et 1765. Il avait achevé pour la ville de Paris le monument de la place Louis XV et exécuté notamment les quatre Vertus du piédestal. Il avait aussi dressé, dans l'église cathédrale de Paris, le tombeau de Claude-Henri d'Harcourt (1769-1776) : c'est l'ère des grands travaux et des commandes fructueuses. Pigalle travaille à force, et il s'enrichit.

Dans quelle direction de goût et d'idées se laisse-t-il entraîner? Il est difficile de rien dire du monument triomphal parisien, qui a disparu entièrement et où la part exacte de Pigalle serait, du reste, assez difficile à définir. Bouchardon avait peut-être laissé des maquettes assez poussées pour les Vertus. Son goût, très pur, très antique, d'une simplicité un peu lourde et nue, dominait en tout cas. Le monument de Reims, au contraire, était plus personnel de conception et d'exécution. La statue royale pédestre, sans doute assez formulaire, a disparu ; mais les deux allégories du piédestal, qui ont survécu, sont bien typiques de l'art de Pigalle : la figure souple et paisible dans ses voiles légers de la *Douceur*

du gouvernement, c'est encore la *Mme de Pompadour* de Bellevue, avec son attitude inclinée et son geste d'accueil, agrandie, quelque peu solennisée et « antiquisée », mais toujours reconnaissable. Le *Citoyen*, qui lui fait pendant et symbolise en une sorte d'allégorie réaliste la félicité publique, la prospérité économique et la paix qui rassure le commerce, est d'une conception philosophique et sentimentale très particulière; c'est aussi et surtout un morceau d'étude anatomique serrée et puissante qui fait songer au *Mercure*, avec plus de calme et de maîtrise encore.



Phot. Rothier

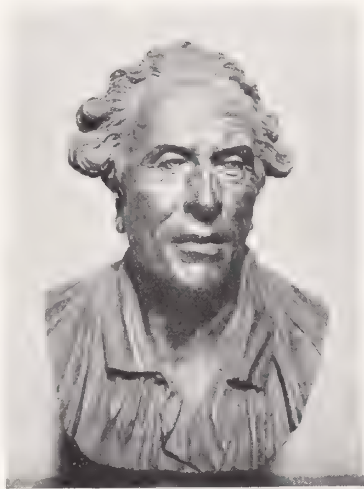
Fig. 547. — J.-B. Pigalle : Le Citoyen (bronze). Monument de Louis XV, à Reims.

Les monuments funéraires de Pigalle sont d'une conception moins simple, et l'on y sent davantage la fameuse rhétorique en usage dans les pompes funèbres où triomphaient jadis les Slodtz et leurs émules. Celui du comte d'Harcourt, dont le scénario compliqué, imposé peut-être par une veuve sentimentale, lui attira de Diderot cette réflexion cruelle : « Il y a du galimatias en sculpture ainsi qu'en poésie », met en scène le personnage principal moribond, à demi couché dans la tombe, sa femme, qui « exprime par son attitude l'impatience qu'elle a de se réunir à son époux », un génie tutélaire qui éteint le flambeau de l'Hymen, en face de la Mort qui apparaît avec son sablier inexorable.

Celui du maréchal de Saxe, plus clair et plus ordonné, atteint une ampleur dramatique peu commune. Mais le côté de pompe théâtrale doit en être souligné tout d'abord. Ici, la tombe est ouverte au premier plan, dominée par un escalier monumental et une pyramide majestueuse devant laquelle se dresse le héros, qui descend d'un pas ferme vers le sépulcre, entre des faisceaux de drapeaux victorieux et des groupes d'animaux bouleversés qui représentent les ennemis en fuite. Quatre autres figures en action complètent cet ensemble et le compliquent : une France éplorée qui essaie d'arrêter le maréchal sur la voie douloureuse,

un génie pleurard derrière elle, au milieu des drapeaux, dont le sens varia au cours de l'exécution du monument (génie de la guerre, peu significatif en cette place, ou génie de l'amour, destiné à exprimer la « sensibilité » de Maurice de Saxe), enfin, au pied du tombeau, l'Hercule affligé qui représente la « force de nos troupes » pleurant leur chef, et, en pendant, l'inévitable Mort, dont le squelette hideux, si souvent mis en scène par le Bernin et par Michel-Ange Slodtz, joue ici encore son rôle de comparse redoutable.

Tout l'ensemble est traité avec une espèce de lyrisme emporté qui laisse peu de place aux réserves de la critique ; celle du temps fut généralement admirative, malgré quelques réserves. De 1756 à 1770, le ton change ; l'œuvre paraît s'imposer. Elle s'impose encore à nous aujourd'hui par son autorité souveraine, quelque restriction que l'on soit tenté de faire sur l'esthétique turbulente qui s'y manifeste, sur le mélange des éléments modernes et des allégories antiques, assez déplacées dans un tombeau chrétien. La maîtrise de l'exécution, qui éclate dans les draperies monumentales, dans les animaux, dans les figures nues (comme déjà dans celle du comte d'Harcourt dont le torse décharné était un chef-d'œuvre), la forte conception plastique et expressive surtout d'un morceau comme la statue du maréchal dont la noblesse tranquille, au milieu de ce tumulte voulu, frappe et subjugue, témoignent de qualités maîtresses d'une rareté insigne dans tout le siècle et même dans toute notre histoire.



Phot. S. Rdchehlave.

Fig. 348. — J.-B. Pigalle : Buste de l'auteur (plâtre).

(Temple Saint-Thomas, Strasbourg.)

C'est cependant au fond la puissance de son naturalisme qui prédomine dans l'œuvre de Pigalle. D'autres comprendront et suivront peut-être mieux la leçon de l'antique, se dégageant davantage et plus complètement des influences berninesques acceptées et compliquées par les tenants de la *rocaille*. Pour lui, c'est la maîtrise un peu brutale avec laquelle il aime à rendre la forme humaine qui le caractérise. La technique de son exécution, très large, — où certains de ses contemporains regrettaient de ne plus trouver le « fini précieux » de Bouchardon, mais dont nous aimons la rudesse expressive, — souligne cet aspect de son génie, lequel n'est nulle part plus sensible que dans les quelques portraits qu'il nous a laissés.

Celui de *Mme de Pompadour* était une œuvre de jeunesse et un

peu de circonstance; mais son propre portrait de Saint-Thomas de Strasbourg, la vivante terre cuite de son ami *Desfriches* à Orléans, le *Ferrein* de l'Académie de Médecine, le médaillon des *Gougenot*, le *Major Guérin* et le *Diderot* du Louvre, quelques autres effigies encore sont des morceaux d'une puissance caractéristique, sans compter cette étrange statue de *Voltaire* commandée par les gens de lettres, ses familiers, en 1771, et pour laquelle, soutenu sans doute par quelques conseils d'amis esthéticiens ou archéologues, Pigalle s'entêta à adopter la nudité héroïque qui fit de cette statue-hommage une espèce d'écorché admirable de réalité, mais implaçable, et échoué aujourd'hui dans un coin de la Bibliothèque de l'Institut.

La carrière heureuse de Pigalle, qui s'achève dans l'estime générale et le succès qui va jusqu'à la fortune, qui se couronne d'un mariage tardif avec sa nièce et pupille en 1772, avait toujours profité à sa famille, dont deux membres au moins travaillèrent à côté de lui, peut-être avec lui.

Christophe Allegrain (1710-1785). — Plus âgé que Pigalle de six ans, il avait épousé sa sœur Charlotte en 1733, au temps où celui-ci n'était encore qu'un débutant. Pigalle, dont il dut être le collaborateur, au moment de ses grandes entreprises, lui obtint plus tard une pension, un logement et des commandes, dont les plus importantes sont les deux statues de Louveciennes destinées à Mme du Barry : la *Vénus au bain* (1767) et la *Diane surprise* (1777). La première surtout est une œuvre de premier ordre et qui s'oriente précisément vers ce naturalisme savoureux et parfois un peu lourd que nous avons noté tout à l'heure chez Pigalle. Antérieurement, Allegrain avait fait pour Mme de Pompadour, à Crécy, une *Batteuse de beurre*, en pierre de Tonnerre, dont il n'existe plus qu'une statuette en terre cuite chez le baron Edmond de Rothschild. Son morceau même de réception à l'Académie, où il était entré après Pigalle en 1751, un *Narcisse*, n'a pas été conservé ; de sorte que, dans cette série si pauvre, la qualité de la *Baigneuse* du Louvre étonne et nous incline à penser que les conseils, la direction, peut-être la collaboration de Pigalle n'y furent pas étrangers.

Louis Mouchy (1734-1801). — Louis Mouchy appartient à une génération assez différente, mais il dépend de l'entourage de Pigalle pour avoir épousé une de ses nièces et travaillé certainement aussi à côté de lui. Son buste du *Maréchal de Saxe*, qui a longtemps passé pour être de Pigalle, fut exécuté d'après l'étude de la figure de Strasbourg, dont il offre une sorte de réplique officielle. Une copie de l'*Amour*, de Bouchardon, aujourd'hui en belle place dans le petit temple de Trianon, est une

preuve que l'artiste ne reculait pas devant ces travaux de seconde main. Il exécuta aussi une réplique de *L'Amour et l'Amitié*, de son oncle. Pigalle enfin lui obtint la commande de la décoration de l'Hôtel des Fermes, le principal bâtiment de la place Louis XV à Reims.

Reçu académicien avec une jolie statuette de *Berger assis*, il devait marquer son talent, sinon son originalité, en diverses œuvres personnelles de grande décoration, comme les statues de la tour de gauche de Saint-Sulpice (1773), ou d'inspiration officielle, comme son *Sully* de la série des grands hommes dont nous aurons à parler à maintes reprises tout à l'heure, ou de conception charmante et un peu menue, comme le médaillon de l'*Inventaire du dessin par la fille du potier Dibutade*, qui est au Musée de Bruxelles.



Phot. Arch phot. d'art et d'histoire.
FIG. 349. — Allegrain : Vénus au bain (marbre).
(Musée du Louvre.)

D'autre part, sans que Pigalle puisse passer à proprement parler pour un chef d'école, ni qu'il ait eu des élèves aussi nombreux et brillants que J.-B. Lemoyne, on a noté que divers sculpteurs passèrent dans son atelier, ou furent « protégés » par lui pendant leurs études, comme Moitte, Foucou, Dupré, Simon Boquet, des étrangers même comme le médailleur viennois Martin Krafft ou les sculpteurs flamands Gilles-Lambert Godecharle et Laurent Tamine. Il ne communiqua à aucun toutefois sa puissance toute personnelle, et l'œuvre du seul Allegrain est marquée de son empreinte.

ÉTIENNE-MAURICE FALCONET (1716-1791). — Presque contemporain de Pigalle et sorti du même milieu que lui (son père était aussi compagnon menuisier), il était passé également par l'atelier de Lemoyne; mais, soit affaire de tempérament, soit affaire de hasard, sa carrière fut assez différente et moins simplement et facilement heureuse. Plus réfléchi peut-être, plus cultivé par lui-même (ce fut un véritable autodidacte), il n'eut sans doute pas, par contre, cette force de génie qui s'imposa

chez Pigalle, cette puissance personnelle de travail qui fit son succès.

Il ne fut pas plus heureux que Pigalle dans sa jeunesse, aux concours académiques, et n'alla jamais à Rome. Plus tard, bien qu'il ait bénéficié d'une faveur marquée auprès de la marquise de Pompadour, il ne trouva pas dans de grandes commandes officielles la renommée et la fortune, et, comme bien d'autres, il dut aller les chercher à l'étranger. Ce fut la grande aventure et comme le roman de sa vie, que ce voyage en Russie avec son élève Marie-Anne Collot qui devait devenir sa belle-fille, le quitter un moment, pour revenir près de lui, fidèle et dévouée, jusqu'à la maladie qui l'abattit en 1783, à soixante-sept ans, pour l'emporter huit ans plus tard, paralytique et réduit dès longtemps à l'impuissance.

Après un apprentissage d'artisan, il était entré chez J.-B. Lemoyne en 1734 et devait y rester plus de dix ans, travaillant sous sa direction affectueuse et quasi paternelle et collaborant à ses grands travaux. Versailles lui révéla Puget et la grande sculpture décorative du XVIIe siècle; quelques marbres, des dessins, des gravures lui firent entrevoir le Bernin. C'est pendant ce temps qu'il conçut son *Milon de Crotone*, avec lequel il se fit agréer à l'Académie en 1744, mais auquel on reprocha une inspiration trop directe de l'œuvre célèbre. Après quelques hésitations et la proposition même d'un autre modèle, un *Génie de la sculpture*, il finit par faire accepter son marbre en 1754 et se faire recevoir académicien, dix ans après Pigalle.

Dès 1747, paraissait au Salon l'esquisse d'un monument allégorique à la gloire de Louis XV, une *France embrassant le buste du roi*, d'après un dessin du peintre Coypel, qui se rattache à toute la série enthousiaste des actions de grâce pour le rétablissement de la santé du roi en 1745 et qui fut commandé en 1748 par le directeur des Bâtiments du roi, Lenormant de Tournehem, tandis que Lemoyne exécutait sur un thème analogue son grand monument pour la ville de Rennes. L'œuvre de l'élève, dans ses proportions modestes (elle devait être au-dessous de la taille naturelle), était conçue absolument dans l'esprit du maître, composition brillante, avec des étoffes tournoyantes, une allure théâtrale et un peu confuse. Elle fut assez froidement accueillie par la critique, et Falconet lui-même s'en désintéressa, puisque, vingt ans après, elle restait inachevée. Le marbre, repris par Dumont, puis par Pajou, fut mis en magasin, traversa la Révolution, et fut envoyé en 1819 au Musée de Libourne.

Est-ce la Pompadour qui avait recommandé le jeune homme à son oncle Tournehem? Ce serait possible, si, comme on l'a supposé, celui-ci avait exécuté pour l'hôtel d'Étiolles, dès 1745, les deux fontaines qui, de la Collection Double, sont passées dans la Collection Gustave de Rothschild (château de Laversine). En tout cas, c'est au moment de sa pleine faveur personnelle qu'elle lui fit commander, en 1749, la statue de la

Musique, destinée à faire pendant à la *Poésie lyrique*, de L.-S. Adam, dans le vestibule de son château de Bellevue. Cette statue précède quelque peu l'*Amitié* de Pigalle et nous donne aussi, dans une note plus triomphante peut-être et plus jeune, un portrait allégorisé de la marquise, dont l'intention est soulignée par le titre de la pastorale d'*Églé*, inscrit sur le rouleau de musique jeté au pied de la figure; on sait que c'est dans cette pastorale que la Pompadour venait de triompher à Versailles devant le roi. L'œuvre en elle-même, si on la compare à la *France* de Libourne ou à la *Poésie* d'Adam, marque une évolution très notable vers la simplicité et le style. La draperie y est encore assez ample et mouvementée; un critique, en 1751, lui reprochera d'être dans le « goût français »; on sait ce que cela veut dire; on avait déjà reproché en 1748 à Falconet de ne pas avoir assez donné « l'air antique » à sa figure de la *France*. Il s'éloignait cependant sensiblement de l'allure galante et pittoresque, des attitudes contournées et précieuses, héritées du baroque, et renonçait aux ajustements modernes pour se rapprocher du goût épuré et élégant, classique, pour tout dire, jusque dans la draperie, qui allait prévaloir dans l'entourage de la marquise, malgré l'influence de Boucher qui y régnait encore.



Phot. Arch. phot. d'art et d'histoire.

Fig. 550. — É.-M. Falconet : La Musique (marbre). (Musée du Louvre.)

La *Jardinière* du parc de Crécy (1753), la *Chasse aux canards* du pavillon de Saint-Hubert (1758) ont disparu. Une autre commande des Bâtiments du roi, une *Minerve* (1759), ne fut jamais exécutée, et il faut arriver jusqu'à la figure de l'*Hiver*, commandée en 1762 pour les jardins de Choisy, mais emportée par Falconet en Russie (où elle a été retrouvée naguère par M. Réau au château de Gatchina), pour trouver une suite à la *Musique* de Bellevue; cette fois la sécheresse antique de la draperie, la régularité du type, la tranquillité générale de la composition nous montrent l'adhésion définitive de Falconet au programme nouveau des

archéologues et des esthéticiens qui prêchent le retour à l'antique, avec l'imitation simple et directe de la nature.

Entre temps, d'importants travaux de sculpture religieuse avaient occupé Falconet et l'avaient préparé aux besognes monumentales qu'il devait accomplir en Russie. Il semble, du reste, que Falconet y avait encore sacrifié au goût baroque et berninesque. Son *Saint Ambroise*, destiné aux Invalides, qui parut au Salon de 1765 et que son maître Lemoyne se chargea d'achever après son départ en Russie, devait être encore assez mouvementé et déclamatoire. L'*Annonciation* modelée pour l'église Saint-Roch dès 1755, les prophètes en plomb doré qui l'accompagnaient, le *Calvaire* qui vint ensuite semblent avoir été d'un caractère surtout théâtral et décoratif; l'influence du Bernin, à qui Falconet déclare lui-même qu'il aurait voulu ressembler, y domine toujours. Nous n'en avons plus guère de témoignage palpable que dans le *Christ agonisant*, seule grande statue conservée, dont les draperies tumultueuses comme l'impression languissante font songer invinciblement à la *Sainte Thérèse* du Bernin.



Phot. L. Réau.
Fig. 351. — É.-M. Falconet : L'Hiver (marbre).
(Palais de Gatchina.)

Concurremment avec les grands travaux de Saint-Roch, dirigés par l'abbé Marduel, qui l'occupèrent longtemps sans grand bénéfice, — ils ne lui auraient rapporté pendant dix ans, disait-il, que « du pain et des messes », — il s'était, de 1755 à 1765, employé à des besognes tout autres et dans lesquelles il semble que se marquent infiniment mieux et son tempérament particulier, et le goût de ses protecteurs, et l'influence qu'il devait exercer sur ses contemporains. Au Salon de 1755, en même temps que la *Vierge* de Saint-Roch et le *Milon* en marbre, paraissait le modèle de l'*Amour menaçant*, destiné à Mme de Pompadour, qui inaugurait la série de ces sujets anacréontiques dont l'exécution fine et souple fit le succès, autant que la conception aimable et piquante. Au Salon suivant, c'était la *Nymphe qui descend au bain*, la célèbre *Baigneuse*, destinée à M. Thiroux d'Épersenne, achetée plus tard par la du Barry, et aujourd'hui au Louvre, puis la *Douce Mélancolie* et l'*Amitié* (1765), l'une pour Lalive de Jully et l'autre pour la Pompadour.

Mais le *Pygmalion et Galathée* du Salon de 1763 fut peut-être de tous ces morceaux de petite sculpture celui qui obtint le plus grand succès, si l'on s'en rapporte à l'enthousiasme de Diderot, qui cria au chef-d'œuvre, compara Falconet à Prométhée et l'égala à Phidias. La fable antique, la composition galante et passionnée, avec un rien de théâtre, étaient bien faites pour séduire tous les esprits, autant que le style nerveux et l'élégance plus serrée de l'exécution. La critique fut plus réservée lorsque, en 1765, Falconet s'avisa de traiter, d'après Pline et Lucien, un autre épisode de l'antiquité galante, celui d'*Alexandre faisant peindre sa maîtresse Campaspe par Apelle et en faisant présent à l'artiste*, en un haut-relief pittoresque aux perspectives rares et déconcertantes, d'une technique qu'il devait défendre plus tard dans ses écrits théoriques, en l'appuyant sur l'autorité du Bernin, de l'Algarde et de Puget et en l'opposant à la manière froide, sage et compassée des anciens.



Phot. Wildenstein.

Fig. 552. — É.-M. Falconet : Pygmalion et Galathée (marbre).
(Collection Ambatielos, Paris.)

Par la main de Falconet ou de sculpteurs plus ou moins dirigés par lui, la *Baigneuse* et le *Pygmalion* furent répétés en plusieurs exemplaires. Il en fut de même surtout pour de gracieuses compositions moins importantes représentant d'autres baigneuses et des Vénus avec le jeune Amour qu'elles caressent, qu'elles allaitent ou qu'elles fustigent, et qui ne sont pas toutes, évidemment, de la main, ni même de l'atelier du maître. C'est à cette série qu'appartiennent nombre de pendules, et même celle des *Trois Grâces*, d'importance et de qualité exceptionnelles, qui est entrée au Louvre avec la Collection Isaac de Camondo.

En dehors de ces petits marbres, — dont le succès amena, en quelque sorte, l'industrialisation, — le talent et le style de Falconet allaient se répandre à de bien plus nombreux exemplaires encore, grâce au rôle de chef d'atelier qui lui fut confié en 1757 à la manufacture royale de porcelaine, qui, de Vincennes, venait d'être transportée à Sèvres. Celle-ci allait se consacrer en particulier à la diffusion de ces gracieuses statuettes de biscuit dont Boucher continuait à donner l'inspiration et peut-être

les dessins et dont Falconet exécutait les modèles, repris sous ses ordres par d'excellents ouvriers tels que Suzanne, Defernex, Blondeau, La Rue, Duru et Le Riche.

Le goût de Boucher est manifeste dans les séries d'enfants vignerons, faucheurs, faneurs, etc., d'une rusticité assez factice, dans les groupes pittoresques inspirés des *Contes* de La Fontaine (*Le sabot cassé*, *Les trois contents*) ou de spectacles populaires un peu apprêtés et arrangés (*La lanterne magique*, *La loterie*), même et surtout dans les sujets mythologiques, comme la *Léda* reproduite ci-contre; mais l'esprit de Falconet domine de plus en plus dans les sujets qu'il compose spécialement pour le biscuit, ou qu'il reprend dans son œuvre sculpté, l'*Érigone* de 1747, passée à Sèvres en 1759, la *Flore*, la *Mélancolie*, la *Baigneuse* ou le *Pygmalion*. Un art d'une correction plus élégante, moins sensuel et d'une vérité plus fine, se fait jour dans la production de Sèvres, art que les successeurs de Falconet, sous la direction de Bachelier, plus tard sous celle de Boizot, continueront en le desséchant un peu.



Phot. Manufacture de Sèvres

Fig. 553. — É.-M. Falconet : Léda (biscuit de Sèvres).

On a dit ailleurs les intentions marquées dès avant 1762 par l'impératrice de Russie Catherine II, de faire élever à la mémoire de Pierre le Grand un monument triomphal. D'assez longues négociations menées par le ministre Betski, par l'intermédiaire de l'ambassadeur prince de Galitzine, aboutirent, en 1766, à l'engagement de Falconet soutenu d'ailleurs par Diderot, mais surtout par la modicité de ses prétentions par rapport à celles de ses concurrents, Pajou, Saly, Coustou, Vassé. Le contrat comportait d'ailleurs, comme condition annexe, la cession à l'impératrice de divers morceaux que l'artiste avait en cours d'exécution : l'*Hiver*, par exemple, dont nous avons déjà parlé, la *Souveraineté* et la *Gloire des Princes*, commandés par le duc de Wurtemberg, et dont rien ne s'est retrouvé jusqu'ici, sauf un marbre, aujourd'hui au Musée Jacquemart-André, qui paraît une réplique, exécutée en Russie avec un médaillon de l'impératrice, de l'une des deux compositions.

L'histoire du séjour de Falconet en Russie et de l'exécution de la statue de Pierre le Grand, ainsi que des démêlés de l'artiste avec le ministre Betski, a déjà été résumée ici (p. 542) par M. Réau, qui l'a lon-

guement élucidée ailleurs. L'œuvre est capitale et d'une originalité manifeste. Le groupe équestre lancé au galop sur un rocher abrupt, le cavalier majestueux et serein, le cheval cabré dans une audace de mouvement que la Renaissance italienne avait essayée, mais dont aucun de nos sculpteurs classiques ne s'était décidé à reprendre le thème, témoignent d'une hardiesse réfléchie, d'une volonté de conception, d'une ampleur générale que l'on n'attendait guère de l'auteur des sveltes baigneuses de marbre et de biscuit. La réalisation n'en alla pas, du reste, sans difficulté. On avait, en 1766, prévu huit ans pour son exécution; la fonte, après plusieurs insuccès, n'en fut réalisée qu'en 1777, et l'inauguration n'eut lieu qu'en 1782. Falconet avait dû quitter la Russie dès 1778, ulcéré par les critiques et les hostilités qu'il y avait rencontrées, après l'accueil enthousiaste du début, malgré la bonne volonté de fond que paraît lui avoir toujours témoignée la souveraine et le soutien que lui apporta Diderot dans sa visite de 1773.



Phot. L. Réau
Fig. 354. — M.-A. Collot : Buste d'É.-M. Falconet (marbre).
(Musée de l'Ermitage.)

C'est au cours de ces années de travail technique fécond que Falconet reprit, d'après les documents, plâtres et dessins qu'il s'était procurés, l'étude théorique des œuvres antiques qu'il n'avait jamais connues en originaux, mais dont il se préoccupait ardemment, tout en les discutant sans parti pris. En dehors de divers écrits de polémique pleins de verve, comme la *Lettre à une espèce d'aveugle*, il publia en 1771 ses *Observations sur la statue équestre de Marc-Aurèle*, puis sa traduction et ses commentaires des Livres XXXIV à XXXVI de Pline, qui constituent (avec ses *Réflexions sur la Sculpture*, qui n'étaient à l'origine qu'un article de l'*Encyclopédie* et le seul de ses écrits antérieur à son voyage en Russie) l'essentiel de son bagage littéraire.

Il était très absorbé du reste par le travail du monument colossal auquel il s'était attelé, et l'on connaît peu de morceaux qu'il ait exécutés personnellement pendant cette période. Quand il dut quitter précipitamment la Russie en 1778, départ qui ressemble fort à une évasion, il ne travailla plus guère, ni en Hollande, où il résida deux ans, occupé surtout de l'impression de ses œuvres littéraires, ni à Paris, où il rentra en 1780, et où il tomba paralysé en 1783, au moment où il songeait à partir pour l'Italie, afin d'étudier enfin l'antique sur place.

Les morceaux qui répétèrent certaines de ses œuvres célèbres, les portraits qui lui furent certainement demandés, c'est à ses élèves, et

principalement à Marie-Anne Collot qu'il en confia le soin. Il n'avait jamais du reste témoigné d'un très grand goût pour le portrait; il refusa en 1765 la commande d'une statue de Mme Adélaïde, et détruisit en 1767 un buste de *Diderot* exécuté pour Grimm. Les deux seules effigies que l'on connaisse de lui sont celles de ce médecin et bibliophile, son homonyme, *Camille Falconet*, dont l'une (terre cuite à Lyon) date de 1747, et l'autre (marbre à Angers), de 1762, effigies, du reste, d'une qualité très pénétrante, qui font regretter cette sorte d'abstention volontaire.

La jeune Marie-Anne Collot au contraire avait montré, dans ce genre, un talent précoce. Le Louvre possède un buste d'homme fort honorable signé d'elle, alors qu'elle n'avait encore que dix-sept ans, en 1765. A Paris et en Russie, elle eut l'occasion de mettre ce talent à profit. *Diderot*, *Grimm*, *Voltaire*, *D'Alembert*, le *Prince Galitzine*, la grande *Catherine*, le *Comte Orlow*, le *Grand-duc Paul* posèrent devant elle, et l'on sait que c'est le modèle qu'elle proposa pour le masque de Pierre le Grand qui eut l'honneur d'être choisi par la cour et incorporé à l'œuvre de son maître. Lorsqu'elle accompagna celui-ci, plus tard, en Hollande, c'est elle encore qui exécuta le buste du stathouder *Guillaume V de Nassau* et celui de sa femme, que l'on voit à la Haye, excellents spécimens du portrait français officiel, d'une finesse précise et d'une précision physionomique tout à fait remarquable. Mais son chef-d'œuvre est certainement le buste spirituel et mordant qu'elle exécuta de son maître, dont un marbre, commandé par Catherine II, est encore à l'Ermitage et dont le plâtre se voit à Nancy. On voit aussi à Nancy le buste de son mari, *Pierre-Étienne Falconet*, le médiocre époux que la séduisante et habile portraitiste avait abandonné après quelques brefs et brusques orages.

Louis-Claude Vassé (1716-1772). — Le talent de Vassé n'a certainement pas la valeur originale de celui de Pigalle et de Falconet. Mais, apparaissant exactement au même moment, défenseur des mêmes principes, du même idéal, appuyé, comme l'avait été Bouchardon, par l'autorité et l'amitié, assez partiale même, du comte de Caylus, la signification historique de son œuvre est manifeste. Sa carrière, assez courte, fut très remplie, et son œuvre éparse mériterait d'être groupée et étudiée comme l'a été celle des précédents.

Il est fils et petit-fils d'artisans illustres qui avaient travaillé le bois et le bronze tant à Toulon qu'à Versailles; il fut élève de Bouchardon, et remporta le prix de sculpture en 1739. Il passa à Rome de 1740 à 1745, et son morceau de maîtrise, un *Berger endormi*, qui le fit recevoir à l'Académie peu après Pigalle et avant Falconet, n'était pas sans évoquer le souvenir du *Faune* de Bouchardon. Apre et ambitieux, il se brouilla avec son maître, qui crut un moment voir en lui un rival dans l'entre-

prise du monument de Louis XV; plus tard, par des manœuvres assez basses, il essaya d'arracher à Pigalle l'héritage transmis par la volonté de Bouchardon, et fut solennellement blâmé par l'Académie. Sa propre fortune se développait cependant : sculptures mythologiques, nymphes et baigneuses, tombeaux, sculptures religieuses et décoratives (il travailla pour Notre-Dame de Paris, pour Saint-Germain-l'Auxerrois et pour le chœur de Bourges), il s'exerça à peu près dans tous les genres. Sa *Vénus dirigeant les traits de l'Amour*, qui fut commandée par les Bâtiments du roi et passa en 1771 à Louveciennes, est gracieuse et un peu froide. Sa *Nymphe sortant de l'eau*, de 1763, jadis à Dampierre, est presque digne de Falconet, de même que sa petite statuette de la *Comédie* (1765), un peu trop sèche et précise peut-être, qui est au Louvre. C'est dans ce sens, du reste, que sa manière semble évoluer. Le respect scrupuleux du modèle antique, prôné par son patron Caylus, s'exagère notamment dans la grande *Diane* — si proche de la célèbre *Diane chasseresse* qu'elle confine au pastiche — qu'il termina en 1769 pour Frédéric II.



Phot. P. Vitry.

Fig. 355. — Vassé : Diane chasseresse (marbre).

(Bilder-Gallerie, Potsdam.)

Parmi ses sculptures funéraires, l'important monument de Stanislas Leszczynski, qu'il laissa du reste inachevé, est d'une noblesse pompeuse un peu banale ; mais sa figure de la *Douleur* destinée au mausolée de Caylus, aujourd'hui au Louvre, est extrêmement typique, dans son classicisme élégant, du style cherché et voulu qu'il pratiquait.

Comme portraitiste, en dehors des médaillons de *Caylus*, à l'École des Beaux-Arts, de *Chevert*, à Saint-Eustache, du buste du médecin *Quesnay*, à Bruxelles, qui manquent un peu d'accent, Vassé avait donné de très bonne heure, bien avant Pajou et Houdon, une série de petits bustes d'enfants, de fillettes surtout, d'une qualité tout à fait rare. Il faut noter, enfin, d'autre part, cette commande, qui lui fut adressée, dès 1757, par l'amateur troyen Grosley, de cinq bustes rétrospectifs de *Mignard*, de *Girardon*, de *Pierre Pithou*, du *P. Lecointe* et de *Passerat*, série qui précède

de beaucoup ces tentatives de sculptures historiques qui vont se multiplier aux premières années du règne de Louis XVI.

Guillaume II Coustou et François-Gaspard Adam. — Pigalle et Falconet, et même Vassé, représentent, dans la génération de 1750, ceux que l'on pourrait appeler les « hommes nouveaux », qui s'imposèrent par leur génie propre en même temps que par leur adhésion aux doctrines et aux goûts du moment. D'autres artistes cependant occupèrent dans les milieux officiels et académiques, en France et à l'étranger, un rang au moins aussi important, recueillirent des places et des commandes ; ils représentent essentiellement les traditions de famille, d'atelier et d'école, et se rattachent plutôt au passé, tout en se laissant toucher à l'occasion par les modes nouvelles.

De ce nombre est essentiellement Guillaume Coustou le fils. Du même âge que Falconet, il obtint le prix de Rome à dix-neuf ans, en 1735, fut reçu académicien à vingt-six, avec un *Vulcain* qui n'est qu'un morceau d'école assez médiocre. Il reçut la succession de son père dans son logement au Louvre, plus tard la charge de garde des antiques et de nombreuses commandes officielles pour la chapelle de Versailles (bas-relief de la *Visitation*), le Louvre, le Palais Royal, les bâtiments de la place Louis XV, la nouvelle église Sainte-Geneviève, pour Crécy, Bellevue, etc. Il avait fait un *Louis XV* en costume de sacre, qui passa chez le marquis de Marigny à Ménars ; il fut chargé enfin, en 1766, de l'entreprise sculpturale la plus considérable de la monarchie avec le tombeau du maréchal de Saxe : le monument du Dauphin, fils de Louis XV, destiné au chœur de la cathédrale de Sens. Décorateur habile, pondéré, héritier de quelques-unes des qualités de son père et de son grand-oncle Coysevox, son talent est d'une élégance un peu froide, sensible notamment dans les deux statues de marbre que lui commanda Frédéric II pour Sans-Souci en 1764, une *Vénus* et un *Mars*, lequel, observe un contemporain, « manque totalement de caractère sanguinaire ». Le tombeau de Sens, assez justement oublié aujourd'hui, est une grande « machine » académique où quatre figures allégoriques, le Temps, l'Hymen, la Religion et l'Immortalité, s'ordonnent noblement en des poses assez banales autour d'un piédestal supportant une double urne funéraire. La mémoire de l'artiste au talent facile et aimable sera peut-être mieux défendue pour la postérité par la simplicité touchante de l'exquis petit buste d'une *Mlle Leconte* (Collection Moïse de Camondo).

François-Gaspard Adam appartenait aussi à une famille illustre et bien en place ; mais c'est à l'étranger qu'il fit sa fortune. Collaborateur de ses frères à Rome, lui-même élève de l'Académie de 1742 à 1746, il

fut engagé dès 1747 à Berlin, où il devint Premier sculpteur du roi de Prusse et directeur de son Académie. Il y resta jusqu'en 1760, attelé à des besognes considérables de sculpture décorative pour les palais et les parcs de Potsdam ; il eut à compléter, par deux grands groupes tumultueux, les deux morceaux de son frère Lambert-Sigisbert, la *Pêche* et la *Chasse*, envoyés par Louis XV à Frédéric. Des bustes officiels, des statues de maréchaux lui échurent également ; mais la réalisation paraît lui en avoir été assez lourde. Malade sans doute, il demanda à rentrer à Paris, où il mourut dès 1761.



Phot. Arch. phot. d'art et d'histoire

Fig. 356. — Guillaume II Coustou : Tombeau du Dauphin (marbre).

(Cathédrale de Sens.)

Il laissait à Berlin comme successeur son neveu Sigisbert Michel, qui continua ses travaux ; mais le caractère difficile de celui-ci, et peut-être aussi son talent médiocre ne contentèrent guère le roi de Prusse, qui, en 1774, le remplaça par le Flamand Tassaert. Ce Michel appartenait à une famille de dix enfants, dont plusieurs travaillèrent du même métier et dont le dernier, Claude, s'illustra sous le nom de Clodion.

Edme Dumont (1719-1775) et Claude-Clair Francin (1702-1773) appartenaient aussi l'un et l'autre à des dynasties d'artistes qui remontent jusqu'au XVIIe siècle. Leurs morceaux académiques, un *Milon de Crotone* et un *Christ à la Colonne*, sont traditionnels au possible, de même que les sculptures décoratives qu'ils exécutèrent, l'un, à l'Hôtel des Monnaies de Paris, l'autre, à la Bourse de Bordeaux. Le *Ganymède* de Francin, commandé par les Bâtiments pour Versailles en 1745, mais dont l'exécution traîna jusqu'en 1775 et fut terminée par N.-F. Dupré, qui passa ensuite par les châteaux de Pontchartrain et d'Havrincourt, est un morceau honorable et de belle tenue, sans signification bien spéciale.

Gillet et Saly. — Nicolas-François Gillet, né en 1712, était lorrain, comme les Adam, et fit aussi une bonne partie de sa carrière hors de France. Moins précoce et moins appuyé que les précédents, il ne partit pour Rome qu'à trente-quatre ans et ne fut reçu à l'Académie qu'en 1757; mais son morceau de réception, un *Pâris*, est une figure délicate qui s'apparente aisément à celles de Falconet. Des groupes décoratifs qu'il exécuta pour un château des environs de Paris (aujourd'hui en Amérique) nous le montrent toutefois engagé encore dans les formules galantes et d'une amabilité banale de l'art de Boucher. Il en est à peu près de même de l'*Amour prêt à lancer un trait*, très enguirlandé et d'une joliesse un peu fade, qui est au Louvre, si les initiales F. G. que Courajod y avait relevées permettent de le lui donner, malgré une attribution ancienne à Tassaert. Il se chargea de terminer, en 1754, l'*Aurore* de Vinache (aujourd'hui chez le baron Edmond de Rothschild), ample et souple figure décorative qui se rattachait également à un idéal déjà légèrement périmé.

Gillet fut engagé pour la Russie en 1757 et y dirigea l'Académie impériale de peinture et de sculpture pendant vingt ans. Il reçut de ce fait un certain nombre de commandes, et son nom ne doit pas être oublié parmi ceux des missionnaires de l'influence française; mais la renommée de Falconet et l'éclat de son œuvre de Saint-Pétersbourg ont éclipsé celle de son compatriote qui l'avait précédé et accueilli là-bas.

C'est vers le Danemark que se dirigea Saly. Valenciennois d'origine, formé par le Flamand Gilis avant d'entrer chez Guillaume Coustou, prix de Rome en 1740, académicien en 1751 après un séjour prolongé en Italie où il avait copié l'antique et dessiné un recueil de vases, il fut chargé en 1750 d'un monument à Louis XV pour Valenciennes. L'œuvre paraît avoir déplu à Mariette et à Bouchardon. C'est cependant celui-ci, au dire de son ami Mariette, qui rendit témoignage de la capacité de Saly lorsqu'il s'agit du projet d'une statue de *Frédéric V de Danemark*, dont Bouchardon, trop occupé à Paris, ne voulut pas se charger. Si le *Louis XV* de Valenciennes péchait encore, aux yeux des partisans des idées nouvelles, par quelque excès de mouvement et quelque tournure rocaille, la statue de Copenhague, au contraire, fut une sorte de réplique très sage et fortement étudiée de la figure de Bouchardon. En l'absence de celle-ci, c'est elle qui peut aujourd'hui nous donner le mieux l'idée de l'œuvre parisienne que la Révolution a balayée.

Saly demeura vingt ans au Danemark et ne vint guère à Paris que pour y mourir en 1776. On connaît différents portraits officiels exécutés pour le Danemark, mais la plupart de ses œuvres françaises ont péri. Son morceau de réception lui-même, un *Faune au chevreau*, n'est plus connu que par une répétition en plâtre. Les tombeaux qu'il avait exécutés ont été détruits. L'*Amour* et l'*Hébé* qu'il avait donnés pour le château de Bellevue

ne se retrouvent plus. On a relevé son nom toutefois sur plusieurs exemplaires d'un délicat buste de jeune fille, parfois attribué à Houdon et qui passe pour celui d'Alexandrine Lenormant d'Étiolles, la fille de la Pompadour. Avec le vigoureux buste du sculpteur valenciennois, *Antoine-Joseph Pater*, qui date de sa jeunesse, c'est un témoignage de la finesse précise et de l'esprit réaliste de ce sculpteur pondéré et consciencieux.

Il convient d'autre part, sans vouloir les « réhabiliter » ni les tirer au premier rang, de faire ici une place à ces sculpteurs qui se contentèrent de l'enseignement, des expositions et des honneurs de l'Académie de Saint-Luc. Moins nombreux que les peintres et les dessinateurs du même groupe, les sculpteurs de Saint-Luc sont surtout des ornemanistes et des gens de métier qui n'ambitionnèrent pas, ou sollicitèrent en vain l'aubaine des commandes officielles et des marbres royaux. Tels FEUILLET, spécialisé dans les ouvrages de porphyre, de jaspe, de granit ou de serpentine, qui collabora à la décoration de Louveciennes pour Mme du Barry; CAUVET, qui fut un des créateurs du style Louis XVI et a laissé des recueils d'ornements; LA RUE, dont on connaît surtout des vases ou de petits groupes de terre cuite; tels encore ces modeleurs, qui travaillèrent surtout pour Sèvres et dont nous avons déjà cité les noms, comme collaborateurs de Falconet, SUZANNE, FOURNIER, BLONDEAU, LE RICHE; tels les frères BROCHE, qui vulgarisèrent ses types de baigneuses en de petites statuettes de marbre, mais se montrèrent capables à l'occasion de figures ou de bustes plus importants. DEFERNEX commença aussi par travailler pour le biscuit, d'après Boucher, vers 1755; mais, devenu sculpteur du duc d'Orléans, il donna d'importants motifs de sculpture décorative pour le grand escalier du Palais Royal. Il se fit surtout comme une spécialité de bustes, moins officiels, moins éclatants pour la plupart que ceux de ses confrères de l'Académie royale, mais d'une intimité délicate, comme celui de *Mme Favart*, au Louvre, celui de *Mme de Fonville*, au Musée du Mans, et diverses effigies féminines anonymes, réussissant parfois cependant des bustes d'assez grande allure, tels que ceux du *Prince Reipnine*, ambassadeur de Russie en Espagne, et de l'*Abbé de Breteuil*.



Phot. Giraudon.

FIG. 357. — Defernex : Madame Favart (terre cuite).

(Musée du Louvre.)

Un artiste provincial, né à Dôle, établi à Dijon, mais qui résida beaucoup à Paris, et fit partie de l'Académie de Saint-Luc, vaut aussi

plus qu'une mention : c'est Claude-François Attiret. Ses sculptures dijonnaises religieuses sont banales ; mais de gracieux et vivants reliefs de jeux d'enfants témoignent d'une verve singulière ; plusieurs bustes surtout sont des œuvres exquises, entre autres les deux bustes en terre cuite du Musée de Dijon, dont l'un, celui dit de la *Chercheuse d'esprit*, figure en marbre à Paris dans la Collection Chevrier-Marcille et dans celle de M. David Weill.

Notons enfin le cas de ce Brenet, élève de Slodtz, qui fut pensionnaire de l'Académie à Rome, de 1756 à 1760, en même temps que Fragonard, et qui se contenta, au retour, de se faire recevoir à l'Académie de Saint-Luc. Ses bas-reliefs des *Saisons*, exposés en 1774 (aujourd'hui à M. G. S. Gulbenkian), sont des œuvres d'une grâce souple digne des plus grands maîtres. Notons aussi le nom de ce Mignot (1715-1790), élève de Vassé et de Lemoyne, qui avait été également pensionnaire à Rome, mais ne réussit jamais à entrer à l'Académie royale et qui ne fut pas non plus de celle de Saint-Luc. Il est pourtant l'auteur d'une des plus délicieuses figures de cette époque, la charmante *Naïade couchée* qui orne à Paris la fontaine de la rue des Vieilles-Haudriettes. Il y a de ces accidents de carrière, ou de ces défaillances de personnalité, dont le secret nous échappe.



Phot. E. Mercier.

Fig. 558. — Attiret : La Chercheuse d'esprit (terre cuite).
(Musée de Dijon.)

Pendant les dernières années du règne de Louis XV et les premières du règne de Louis XVI, alors que Falconet est exilé en Russie, que le dernier des Coustou et le dernier des Adam, que le vieux J.-B. Lemoyne, que Vassé et Saly, les élèves de Bouchardon, disparaissent ou vont disparaître, que Pigalle seul continue sa glorieuse carrière et se pousse au premier rang, une nouvelle génération de sculpteurs entre en scène : c'est J.-J. Caffieri et Pajou, qui avaient débuté dès les environs de 1760, et ce sera bientôt Houdon et Clodion, qui ne se firent guère connaître à Paris avant 1770.

J.-J. Caffieri. — Caffieri est le plus âgé, étant né en 1725. C'est aussi peut-être lui dont les attaches avec l'art communément désigné sous le nom d' « art Louis XV » sont le plus sensibles. Jules Guiffrey, son biographe, en analysant le mouvement pittoresque de son *Fleuve*, qui lui servit de morceau de réception à l'Académie en 1759, écrit que ce mouvement est obtenu « aux dépens des lois élémentaires de la sculp-

ture, défaut commun aux sculpteurs contemporains toujours préoccupés de donner à leurs statues des attitudes maniérées et tourmentées ». Or, si les Lemoyne et les Adam, dont l'activité se prolongeait encore à cette date, peuvent encourir ce reproche, nous avons vu que les novateurs de 1745 et 1750, que Bouchardon, que Pigalle, que Falconet y échappent peu à peu : Caffieri retardait, et les critiques, partisans de l'idéal nouveau, le lui firent bien sentir. Diderot écrit d'un *Triton*, qu'il exposait en 1765, qu'il a l'air d'un « démoniaque prêt à rendre le diable ». En 1781, ses projets pour la décoration de la nouvelle salle de la Comédie-Française, édifiée par Peyre et de Wailly (aujourd'hui l'Odéon), des caryatides, en particulier, représentant *Melpomène* et *Thalie*, furent très critiqués comme trop peu en accord avec le style sévère et antique qui triomphait dans l'édifice. Peut-être Caffieri avait-il hérité cette verve un peu boursouflée, et proche parente des débordements du baroque, de ses ancêtres italiens, de son grand-père qui travaillait pour les galères du roi, ou même de son père, l'orfèvre Jacques Caffieri, qui fut l'un des tenants les plus outranciers du style rocaille, tandis que son frère aîné, Philippe Caffieri, assagissait déjà ses courbes et ses volutes et acceptait volontiers le mode antique.

Jean-Jacques Caffieri, né dans la vieille maison familiale de la rue des Canettes, avait été d'abord l'élève de son père, avant d'entrer chez J.-B. Lemoyne. Il obtint assez tôt les succès scolaires et déjà, semble-t-il, certaines commandes; à Rome, en tout cas, il exécuta, vers 1755, des décorations d'église qui subsistent encore à Saint-Louis-des-Français, dans un goût qui n'a rien de celui d'un précurseur. Il exposait au Salon de Paris, dès 1757, des esquisses qui nous échappent. Ses sculptures décoratives, du reste, paraissent avoir joué de malheur; nous voyons encore cependant à la façade latérale de la Monnaie ses deux allégories, gracieuses, mais assez tourmentées, de l'*Eau* et de l'*Air* (1771). Des statuettes, une *Innocence se lavant les mains*, une *Espérance nourrissant l'Amour*, une *Fidélité*, un *Amour vainqueur du dieu Pan*, conservées en diverses collections, nous montrent aussi le prolongement de l'art de Lemoyne, habile, élégant, séduisant, très éloigné de l'art plus sage et pondéré que représentaient, vers le même temps, Falconet et Pajou. Les draperies y sont compliquées et fantaisistes, les silhouettes, découpées à l'extrême, les figures, expressives, mais un peu minaudières. Son *Fleuve* lui-même, qui est très admiré et très célèbre, est un morceau d'une grande habileté et d'une technique supérieure, mais d'une conception assez banale qui se rattache un peu à l'art Louis-quatorzien, beaucoup à la tradition italienne et baroque.

Caffieri, académicien dès 1759, pourvu d'un atelier au Louvre dès 1765, ne manqua pas de commandes officielles : il les sollicitait du reste

non sans âpreté. Il eut à faire deux statues pour l'église des Invalides, une *Sainte Silvie* et un *Saint Satire*, qui ont disparu. Il reçut aussi, pour Mme du Barry, la commande d'un groupe dont le marbre ne fut pas exécuté, et celle d'une statue de *Vulcain* pour les Bâtiments du roi, ceci dès 1766; mais, dix ans plus tard, l'esquisse seule était achevée. Le modèle en terre eut un accident; Caffieri s'en dégoûta; on n'insista pas; peut-être sa manière ne plaisait-elle plus. C'est Bridan qui fut chargé de la figure qui devait faire pendant à une *Vénus* de D'Huez, et Caffieri reçut en échange la commande d'une de ces figures rétrospectives de grands hommes dont il allait se faire une espèce de spécialité.



Phot. Moreau.

Fig. 359. — J.-J. Caffieri : Rotrou (marbre).
(Comédie-Française, Paris.)

Notons, avant d'y arriver, ses essais de sculpture funéraire, qui sont curieux et conçus dans une note sentimentale et pittoresque qui est bien de son temps. Il exposait en 1767 un petit modèle de l'*Amitié pleurant sur un tombeau*, dont un plâtre est au Louvre et que Diderot, peu suspect de tendresse pour Caffieri, déclare « simple et beau ». La simplicité n'est pas cependant ce qui nous en frappe le plus, mais bien l'arrangement ingénieux, avec l'introduction de certains éléments de nature, tertres et cyprès, qui durent plaire, car on les voit reparaître en 1775 dans le petit monument en marbre consacré par l'abbé de Voisenon à la mémoire de Mme Favart (également au Louvre), où l'Amitié et la Muse accompagnent le médaillon de la charmante actrice et l'urne placée sur un autel, devant un fond simulant une espèce de bois sacré. Les mêmes cyprès enfin, mais sans aucune figure, interviennent comme seuls éléments décoratifs dans ce tombeau du général de Montgomery, qui lui fut commandé par Franklin pour les États-Unis et par lequel il crut s'assurer la clientèle exclusive de la jeune République.

La gloire de Caffieri cependant est toute dans ses portraits. Son père, le ciseleur Jacques Caffieri, avait déjà donné en ce genre quelques bons et solides morceaux, tels que le buste en bronze du *Baron de Besenval*. Lui-même, très jeune, en 1748, avait exécuté une image du curé *Languet de Gergy*, robuste et simple (plâtre à Dijon). Il avait même signé, dès 1746, un joli buste anonyme d'un ami, qui est au Musée Jacquemart-André. Après son retour de Rome, où il avait eu à modeler une

effigie officielle du roi, en s'inspirant sans doute d'un modèle de son maître Jean-Baptiste Lemoyne, dont il fut le véritable continuateur, il exécuta en 1760 le *Rameau* et en 1763 le *Piron*, qui sont peut-être, avec l'*Abbé Pingré*, de 1789, ses chefs-d'œuvre « d'après le vif ». Le *Rameau*, « froid, maigre et sec, avec sa finesse affectée et son sourire précieux » (Diderot), l'ample et spirituelle bonhomie du *Piron*, la malice goguenarde du *Pingré* sont des traits humains d'un accent inoubliable. Il faudrait encore citer le joli buste de femme conservé à la Bibliothèque de Versailles (1770), le *Franklin*, de 1777, qui allait amener une de ses rivalités avec Houdon, le chirurgien *La Faye* (Musée archéologique de Tours) et le médecin *Borie* (Musée des Arts Décoratifs), « ressemblant à faire mourir de peur un malade », l'*Helvétius* enfin, ample et majestueux (Musée du Louvre), qui ne fut exécuté qu'au lendemain de la mort du fermier général philosophe, et qui nous introduit dans la série des portraits rétrospectifs, plus marquante, si possible, dans l'œuvre de Caffieri.



Phot. Giraudon.

Fig. 560. — J.-J. Caffieri : Abbé Pingré (terre cuite). (Musée du Louvre.)

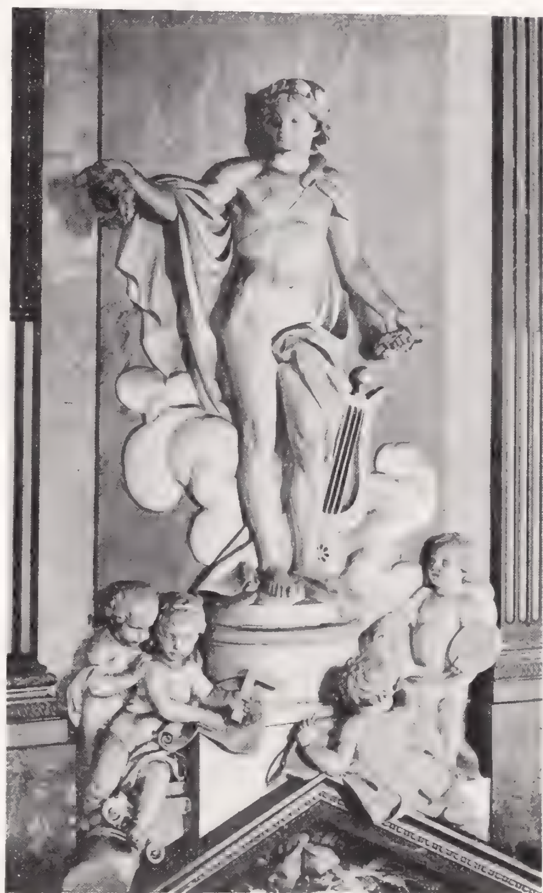
Le goût de ces effigies de restitution s'accentuait sous la poussée, sans doute, des idées philosophiques et du culte des grands hommes. Caffieri l'avait peut-être senti de bonne heure. Il est notable, en tout cas, qu'il avait rapporté d'Italie une série de creux de bustes d'artistes célèbres, qu'il exploita, par la suite : Raphaël, Carrache, Michel-Ange. Il en fit autant pour ceux de Le Brun et de Coysevox, sur l'un desquels tout au moins il prétendait avoir une espèce de droit de propriété par héritage familial. En 1765, il exposait un *Lulli*, d'après le buste en bronze de son tombeau, et destiné à faire pendant à son *Rameau* de l'Opéra. En 1771, il faisait encore pour l'Opéra un *Quinault*, et, en 1773, il commençait, avec le buste de marbre de *Piron* qui venait de mourir, la suite des effigies qu'il négocia avec la Comédie-Française, recevant chaque fois en échange une entrée à vie, qu'il s'empressait de revendre. Ce fut en 1777 le *Pierre Corneille*, en 1779 le *La Fontaine*, en 1783 le *Rotrou*, en 1785 le *Thomas Corneille* et le *Nivelle de la Chaussée*, en 1787 le *J.-B. Rousseau*, en 1789 *Buirette de Belloy*, son ami, dont le modèle avait été fait *ad vivum* en 1765, mais dont le marbre n'entra au théâtre qu'après la mort du poète. Bien d'autres encore, un *Boileau*, un *Peyresc*, un *Van Clève*, tous les genres d'illustration, pourraient s'ajouter à cette collection

illustre que le *Rotrou* domine par son caractère, sa verve débordante, sa physionomie si intelligemment restituée et la merveilleuse habileté de la pratique du marbre.

L'administration royale, elle aussi, pour les commandes des effigies historiques dont nous avons dit le sens et l'intérêt, ne pouvait manquer de s'adresser à l'homme le plus qualifié, semblait-il, pour ces restitutions. Caffieri ne figure pas cependant dans la première série de commandes adressée en 1776 à Mouchy, Gois, Lecomte et Pajou pour les figures de *Sully*, *L'Hôpital*, *Fénelon*, *Descartes*. Mais, dès 1778, nous le voyons chargé du *Corneille* et en 1782 du *Molière*. Il pensait depuis longtemps au *Corneille*, dont on connaît une étude pour la tête, datée de 1775. Le modèle de la statue en terre cuite est aujourd'hui au Musée de Rouen, et le marbre, à l'Institut. C'est une figure honorable, sans beaucoup plus, qui passa assez inaperçue. Quant au *Molière*, au contraire, Caffieri y avait exagéré sans doute la recherche du mouvement et de l'expression, qu'il affectionnait; il avait voulu s'opposer au caractère paisible de celui de Houdon, commandé par les comédiens dès 1776, et il avait donné, écrit un critique du temps, « l'impression outrée d'un prédicateur énergumène ». La manière de Caffieri ne plaisait décidément plus. Il luttait cependant, multipliant ses dons aux académies, ses sollicitations aux pouvoirs publics, réclamant des faveurs et des honneurs, un logement, des lettres de noblesse et le cordon de Saint-Michel; il postulait encore pour l'exécution d'une statue de Le Brun en 1790, quand la direction des Bâtiments fut supprimée. Lui-même mourut l'année suivante.

Augustin Pajou (1735-1809). — Le récent, consciencieux et clairvoyant biographe de Pajou, M. Henri Stein, reconnaît que celui-ci tient dans l'histoire de l'art français « entre J.-B. Lemoyne et Houdon, une place intermédiaire, honorable, brillante, mais qui atteint rarement au génie ». Tel nous apparaît bien en effet cet excellent sculpteur dans son œuvre abondante et sa carrière heureuse. Ce n'est ni un novateur, ni un rétrograde; il n'en est que plus représentatif de l'art moyen de son époque. Diderot, qui n'eut pour lui ni de tendresse, ni parfois de justice, qui lui reproche de trop aimer le succès et l'argent, est obligé de proclamer souvent son mérite, auquel les milieux officiels furent particulièrement sensibles, précisément peut-être parce que son talent facile, son tempérament laborieux le mirent à même de satisfaire à toutes les commandes en sacrifiant dans la mesure convenable au goût moyen de l'époque. Si sa sculpture un peu froide manque quelquefois d'accent, elle ne manque du reste jamais de style, et certains de ses bustes et de ses morceaux de décor sont de véritables chefs-d'œuvre.

Son père, chose curieuse, comme celui de Pigalle et celui de Falconet, était menuisier et parisien. On le conduisit de bonne heure à l'atelier de J.-B. Lemoyne, et il y obtint de rapides succès : grand prix de sculpture à dix-huit ans, il partait pour Rome à vingt et un; il y resta près de cinq ans (1751-1756) et fit de sérieuses études, dont Natoire rendit témoignage à son directeur, dessinant autant que modelant, comme l'avait fait jadis Bouchardon.



Phot. A. Lévy

Fig. 361. — A. Pajou : Apollon et les Génies des Arts (stuc).
(Theatre de Versailles.)

Il revint et ne tarda pas à être agréé, puis membre de l'Académie sur la présentation de son *Pluton tenant Cerbère enchaîné* (1760), qui n'est du reste qu'un morceau honnête, d'esprit italien, scolaire et traditionnel, qui n'a même pas la fougue et l'éclat du *Fleuve* de Caffieri. Quelques têtes d'études conservées (deux terres cuites notamment chez M. David Weill, et une chez M. Dollfus) nous montrent son talent déjà mûr et sérieux. Un *Neptune*, signé de 1767, témoignerait encore de quelque tendance outrancière digne des Adam; mais, de la même époque à peu près, une charmante petite *Cérès*, délicate et fine, prouve sans conteste l'orientation nouvelle de l'artiste et l'influence de Falconet. Il n'est pas encore fixé cependant, et ses premiers travaux officiels de décoration religieuse ou profane oscillent également entre les diverses manières en vogue. Nous ne connaissons plus son *Saint Augustin* des Invalides; mais nous avons une esquisse de *Vierge* datée de 1759; nous avons surtout, datées de 1763, ses sculptures de l'église Saint-Louis de Versailles et ses figures décoratives, très restaurées malheureusement aujourd'hui, des façades du Palais Royal; les unes se rapprochent un peu des *Vertus* de Slodtz à Saint-Sulpice, les autres, des travaux de Guillaume Coustou à la place Louis XV. Au contraire, une commande pour la Russie, exposée

au Salon de 1761 et dont le marbre est encore aujourd'hui à Pétrograd, nous offre, en même temps qu'un sujet assez bizarre et compliqué, — *la princesse de Hesse-Hombourg, sous la figure de Minerve, consacrant sur l'autel de l'Immortalité le cordon de l'ordre de Sainte-Catherine dont elle fut décorée par l'impératrice*, — une tentative de classicisme très accentuée. Quant aux *Satyres* du parc de l'ancienne Folie-Saint-James (1758) et à la jolie *Bacchante* dont le modèle parut au Salon de 1765 (c'est sans doute le plâtre qui appartient à M. Henry Lapauze) et dont une exécution postérieure, en pierre, figure au Musée du Louvre, ce sont des mythologies galantes, prolongeant celles de Lemoyne et celles de Boucher, avec plus de correction toutefois et de finesse gracieuse.

C'est également ce que nous allons trouver dans l'ensemble, commandé en 1768, de la décoration de l'Opéra de Versailles. Ce fut là une entreprise considérable qui mit en œuvre tout un atelier et dont notre sculpteur assuma la direction artistique et matérielle, ce qui n'alla pas sans lui causer, pendant de longues années, des soucis infinis, par suite des règlements interminables, des avances, des dettes et finalement des pertes qu'il dut subir du fait des difficultés financières où se débattait l'administration royale. Cette série de décorations, où furent utilisés le plâtre, le bois ou la pierre, comprend toute la salle, ses balcons et ses loges, toute la galerie du foyer et ses accès ; un peuple d'Amours s'y joue avec tous les dieux de l'Olympe ; quelques motifs particulièrement souples et vivants, comme cette allégorie : la *Jeunesse* et la *Santé*, qui décore la cheminée du foyer, ou cet *Apollon dominant les génies des arts*, d'une noblesse élégante et très caractéristique, font grand honneur à son invention féconde, à son sens plastique, comme à ses qualités générales d'ordonnance et de style.

Il semble bien que, même plus avancé encore dans sa carrière, il n'ait pas renoncé à ces travaux de décor où il excellait : les jolis stucs de l'hôtel Boussairolles à Montpellier, des modèles de vases ou de pendules sortirent aussi de ses mains. Il avait travaillé enfin pour le château de Bellevue et le Palais-Bourbon ainsi que pour l'hôtel de la Chancellerie d'Orléans au Palais Royal. Mais il convient d'insister particulièrement sur cette entreprise curieuse, dont il fut chargé en 1788 par la ville de Paris pour la décoration complémentaire de la fontaine des Innocents, remaniée à ce moment. On sait qu'il ajouta aux figures de Jean Goujon trois Naïades, deux jeunes Tritons, des Renommées, et il est singulier de voir avec quel scrupule intelligent il se conforma à la manière et au style de son illustre devancier, « dont je ne peux, disait-il, ni ne dois m'écarter ». Il demanda même, pour les étudier plus à fond à cette intention, à faire mouler certaines figures des œils-de-bœuf de la cour du Louvre.

Mais c'est dans certains morceaux isolés, particulièrement soignés et travaillés, qu'il devait donner toute sa mesure. Sa *Vénus entraînant l'Amour*, dont l'esquisse parut en 1771 et le marbre seulement en 1787, connut un grand succès; « idée ingénieuse et fine », dit Diderot; « svelte, élégante et noble, voluptueuse et pleine de grâce », écrivent d'autres critiques. Le marbre est aujourd'hui à Vienne. Le *Mercure* commandé par l'abbé Terray parut au Salon de 1777. Il est entré au Louvre avec la Collection Schlichting. C'est une figure d'une exécution savante et un peu froide qui sent l'académie, mais qui fut très appréciée et comparée au *Mercure* de Pigalle. Enfin, la *Psyché abandonnée* fut certainement son morceau de prédilection. Elle avait été commandée par les Bâtiments du roi, dès 1783, et devait faire pendant à l'*Amour* de Bouchardon. Le modèle en parut au Salon de 1785 et fut accueilli avec enthousiasme : l'accès de pudibonderie qui la fit retirer de l'exposition sur la demande du curé de Saint-Germain-l'Auxerrois ne diminua pas son succès. Après s'être inquiété d'avoir le marbre le plus parfait possible, Pajou y travailla ensuite avec passion; en 1790, il était encore à l'ouvrage et signa sa statue, qui ne parut qu'au Salon de 1791 : *Pajou, citoyen de Paris*. On ne sait comment ni par qui lui furent faits les derniers paiements. L'œuvre en tout cas passa un moment au palais du Luxembourg pour venir trouver sa place au Louvre dès l'origine du Musée de sculpture moderne. C'est une figure d'une souplesse vivante très étudiée, d'une exécution dont la largeur est assez rare chez Pajou, et dont le caractère expressif, la nuance légèrement sentimentale, autant que la sobriété générale et le caractère antique des accessoires — le siège en particulier — sont extrêmement typiques du moment auquel nous sommes arrivé et où devrait s'arrêter cette partie de notre étude. On connaît deux statuettes en terre cuite, postérieures très probablement l'une et l'autre à la figure du Louvre, et assez différentes, qui prouvent à la fois la vogue de l'œuvre et la conscience



Phot. Arch. phot. d'art et d'histoire.

Fig. 362. — A. Pajou : Psyché abandonnée (marbre).
(Musée du Louvre.)

obstinée et laborieuse avec laquelle l'artiste s'ingéniait encore à lui chercher des perfectionnements.

C'est une œuvre assez tardive aussi dans la carrière de Pajou et très typique du point auquel il aboutit que la statue de la fille du banquier de Laborde, *Mme de Noailles* : ce marbre, qui se voit aujourd'hui au château de Mouchy, est signé *Pajou, sculpteur du roy et citoyen de Paris, 1792.* C'est un portrait évident, mais très stylisé, que cette figure drapée à l'antique et tenant de la main droite une couronne de lauriers, tandis qu'elle s'appuie de la gauche, comme une Minerve sur son bouclier, sur le médaillon de son père.

On peut mesurer toute la distance parcourue en vingt ou même quarante ans, en comparant à celui-ci un autre portrait allégorique antérieur (il date de 1769), mais où il reprit peut-être alors le thème d'une œuvre de jeunesse : une *Charité* conçue dès 1750. C'est la figure rétrospective de *Feue la reine Marie Leszczynska avec les symboles de la piété, de la prudence, de la charité et de la reconnaissance*; elle tient, elle aussi, le médaillon de son père, le roi Stanislas : composition encombrée, génies potelés, amples draperies, décolleté galant assez déplacé dans cette effigie quasi funéraire, figure chiffonnée rappelant la physionomie illustrée par les Nattier et les Coustou. Certes, nous sommes déjà loin, avec Pajou, de la déesse d'opéra qu'évoquait Guillaume Coustou le père, mais l'évolution classique est alors à peine commencée chez le jeune sculpteur. Celui-ci paraissait du reste s'être donné à lui-même cette commande qui n'a laissé aucune trace aux archives des Bâtiments du roi et dont la réalisation, mise en vente par l'artiste en 1771, n'entra dans le domaine de l'État que beaucoup plus tard, par le don d'un particulier au Musée des Monuments français.

Ces deux dernières figures nous amènent à l'un des aspects essentiels du talent et de l'œuvre de Pajou, à l'abondante série de ses bustes-portraits, dont l'un des premiers fut celui de son maître *Jean-Baptiste Lemoyne*, daté de 1758, et que Diderot salua de cette exclamation lyrique : « ô le beau buste que celui de M. Lemoyne! Il vit, il pense, il regarde, il voit, il entend, il va parler! » Plâtre, terre cuite, marbre, bronze (ce dernier au Louvre), nous l'avons conservé à ses divers états, et c'est en effet une figure expressive et animée au possible, d'un réalisme peut-être un peu mesquin et auquel manque la flamme d'un La Tour ou d'un Houdon. Pajou n'avait pas encore trente ans à ce moment. D'autres artistes allaient peu après poser devant lui, en attendant les personnages de la cour et de la ville. Dès 1763, ce fut le danseur *Carlo Bertinazzi* (terre cuite, à la Comédie-Française), et, l'année suivante, le peintre *Aved et sa femme*; en 1763 encore, le fameux amateur *Lalive de Jully*. Mais une occasion se présenta, plus éclatante : vers 1765, on demanda à Pajou de modeler le

buste de *Mlle de Romans*, la maîtresse en titre du roi à ce moment, préludant ainsi au célèbre portrait de la *du Barry*, qu'il devait donner quelques années plus tard. La terre cuite du premier a quelque chose de plus épanoui et de plus décoratif : la manière de Lemoyne s'y fait encore sentir, avec un peu plus de précision individuelle dans la ressemblance, qui semble frappante. C'est, en tout cas, le premier de ces grands bustes féminins où Pajou allait exceller et parmi lesquels il faut placer au premier plan celui de *Mme Hall* (1775), celui de *Mme Vigée-Lebrun* (1783), un peu minaudier, celui, plus bourgeois, de *Mme Sedaine* (1781), celui de *Mme de Wailly*, enfin (1789), d'une correction altière et toute classique.



Phot A. Lévy

FIG. 565. — A. Pajou : Grétry (plâtre. Collection David Weill, Neuilly-sur-Seine.)

Les effigies masculines faiblissent à côté: le miniaturiste *Hall*, le poète *Sedaine*, l'architecte *De Wailly* sont d'honnêtes portraits qu'efface l'éclat de ceux de leurs épouses. Cependant la manière de Pajou prenait plus d'autorité, et, vers 1780, on vit de lui quelques bustes de grande allure, celui de *Ducis* par exemple, celui, surtout, de *Grétry*, qui était destiné au théâtre de Liége et dont il ne reste plus que l'exemplaire en plâtre teinté de la Collection David Weill; le musicien *Philidor* (1783) et le peintre *Hubert Robert* sont aussi d'excellents bustes exacts et vivants. Mais la froideur s'accuse, avec la dignité du modèle, dans ceux des maréchaux *De Mailly* ou *De Clermont-Tonnerre*, de l'introducteur des ambassadeurs *Dufort de Cheverny* ou du lieutenant de police *Thiroux de Crosne*.

Pajou a peut-être fait un buste de Louis XV, mais on n'en est pas sûr. Lemoyne resta jusqu'au bout le portraitiste attitré du monarque; mais, dès 1769, notre sculpteur avait approché la famille royale : un buste rétrospectif du *Dauphin*, fils de Louis XV, des bustes du *Comte de Provence*, du *Comte d'Artois* et du nouveau *Dauphin*, ainsi que de sa jeune femme, *Marie-Antoinette*, allaient assurer sa fortune et amorcer son rôle, qui devint de plus en plus officiel sous Louis XVI, où il multiplia les effigies du roi. Nous ne saurions en faire ici l'étude critique; mais un bon nombre ne sont assurément que des productions d'atelier. Le modèle du reste prêtait assez peu, et ces effigies royales sont assez insignifiantes; celles même

de *Marie-Antoinette* ne valent guère mieux ; la plus célèbre, celle que reproduit le biscuit de Sèvres, est, du reste, on l'a démontré, d'une attribution plus que douteuse.

Il convient, au contraire, de tirer hors de pair le buste exquis que, tout à la fin du règne de son royal amant, Pajou exécuta de la *Du Barry*. De petite nature, le buste était d'abord destiné au biscuit et d'une précision un peu sèche ; puis il subit des variantes, surtout dans les vêtements et la coiffure, nécessitées par le goût changeant du modèle, acceptées du reste par la conscience de l'artiste amoureux de perfection ; il arriva, après cinq ou six formes différentes, au chef-d'œuvre de grâce et de style qu'est le marbre, qui figura jadis à Louveciennes et qui est au Louvre.

La même année (1775), le comte d'Angiviller commandait à Pajou une œuvre d'un caractère bien différent, une statue héroïque de *Buffon*, celle pour laquelle devait être faite l'épigraphe *Majestati naturae par ingenium*, et qui était destinée au Jardin du Roi. Par ordre sans doute, ou par persuasion, comme Pigalle à propos de Voltaire, Pajou dut faire un Buffon à l'antique, le torse nu, le bas du corps à peine drapé dans une draperie théâtrale ; mais l'apprêt et la pompe un peu factice de l'œuvre, l'encombrement des accessoires ne permettent même pas au parti pris d'accuser sa franchise un peu brutale, comme dans le *Voltaire*, et l'œuvre, somme toute, reste solennelle et ennuyeuse. La tête léonine de Buffon, qui devait peu après inspirer à Houdon un de ses chefs-d'œuvre, servit mal, du reste, notre sculpteur, et les divers bustes qu'il en fit sont assez froids.

Du *Buffon*, héroïsé tout vivant, aux grands hommes rétrospectifs dont nous avons déjà parlé à propos de Caffieri, il n'y a qu'un pas. Heureusement, l'administration qui les commanda respecta-t-elle la couleur historique qu'ajoute le costume à la physionomie, et ne demanda-t-elle pas encore à ses sculpteurs, en général, de les travestir à la romaine. Pajou, si bien en cour, participa plus largement qu'aucun autre à ces commandes, quoiqu'il n'eût, semble-t-il, aucune qualité particulière pour ce genre. Son *Descartes* et son *Bossuet*, commandés, l'un, en 1776, l'autre, en 1778, sont des images assez banales et sans réalité psychologique. Son *Pascal* de 1780 est plus cherché, et son *Turenne* de 1782 offre une belle allure, un peu trop dramatique, que Houdon cherchera aussi dans son *Tourville* et qui fait présager le romantisme historique d'un David d'Angers. Mais ce sont loin d'être là les œuvres les plus typiques du sculpteur de *Mme du Barry* et de la *Psyché*.

Garde des antiques du roi depuis 1777, Pajou allait jouer dans la constitution du Muséum et dans les commissions révolutionnaires un rôle que nous aurons à signaler plus tard, en étudiant les œuvres qu'il exécuta à Montpellier où des circonstances personnelles autant que les boulever-

sements parisiens le conduisirent en 1795, ainsi que les quelques morceaux que notre artiste exécuta encore pour les régimes nouveaux qu'il servit loyalement comme l'ancien.

Entre Pajou et Houdon devraient prendre place, si l'on ne suivait que la stricte chronologie, toute une série de sculpteurs plus âgés que Houdon et d'ailleurs non sans talent. Les uns, comme N.-F. Dupré (1729-1787), J.-B. D'Huez (1730-1795), furent de bons élèves de Coustou et de Lemoyne, qui se chargèrent de besognes importantes de décoration ou de l'achèvement de certains marbres (D'Huez a même repris des bustes de son maître Lemoyne, comme le *Crébillon* de la Comédie-Française, qui est un fort beau morceau); mais ils ne témoignèrent que d'une originalité médiocre et ne marquèrent nullement dans l'évolution du style nouveau. Les autres, comme Berruer, Julien, Lecomte, sont plus personnels et vaudraient d'être étudiés; mais leur carrière plus lente ne les amène guère en vue qu'après J.-A. Houdon, et nous les retrouverons tout à l'heure, assez éclipsés, — aux regards du moins de la postérité, — par l'éclat de la renommée de leur cadet.



Phot. Arch. phot. d'art et d histoire.

Fig. 364. — A. Pajou : Madame du Barry (marbre).

(Musée du Louvre.)

Jean-Antoine Houdon (1741-1824). — Celui-ci naquit en 1741 et dans un milieu très humble, mais, comme il l'écrivit lui-même plus tard, « au pied de l'Académie ». Son père, domestique à Versailles, devint en effet, peu de temps après sa naissance, concierge de l'École royale des élèves protégés. L'enfant fut admis de bonne heure parmi les élèves de cette école et semble avoir reçu tout jeune les conseils de Pigalle et de Lemoyne; mais, officiellement, c'est par l'atelier de Slodtz qu'il passa, une fois élève de l'Académie. Il remporte ses premières récompenses en 1756, à quinze ans; grand prix de sculpture en 1761, il demeure encore quelque temps à l'École royale des élèves protégés, et reçoit en 1764 un brevet de pensionnaire à Rome, où il va retrouver Clodion et Monnot sous la direction de Natoire. Il y reste juste quatre ans, pendant que Clodion s'y attarde et que Julien, son aîné de dix ans, viendra seulement l'y remplacer. Il y étudie l'antique, comme c'était la règle, mais avec une orientation de goût un peu exclusive qui s'accuse de plus en plus, et il y

accumule des études précises qu'il utilisera plus tard, à maintes reprises, comme sa *Vestale* copiée d'après la *Pandore* du Capitole, et différentes têtes de caractère. Mais il étudie passionnément aussi le modèle vivant et l'anatomie. Ses travaux dans ce sens aboutissent à son fameux *Écorché*, dont il devait se servir, à Rome même, pour l'une des deux statues qui lui furent commandées par les Chartreux, un *Saint Jean Baptiste*, dont le plâtre, plus grand que nature, a malheureusement été détruit et dont il ne reste qu'un modèle réduit retrouvé récemment. Plus heureuse, la figure de *Saint Bruno*, qui devait faire pendant et qui fut seule exécutée en marbre, subsiste encore dans l'église Santa Maria degli Angeli alle Terme. Elle fut très admirée et est restée célèbre pour sa dignité simple et expressive, qui contraste si fort avec tout l'art religieux antérieur, italien ou français, et notamment avec le *Saint Bruno* que le maître de Houdon, M.-A. Slodtz, avait exécuté pour Saint-Pierre de Rome. (Voir T. VII, 1, p. 174.)



Phot. Alinari.

Fig. 565. — J.-A. Houdon : Saint Bruno (marbre).

(Église Santa Maria degli Angeli alle Terme, Rome.)

De retour en France, Houdon fut agréé à l'Académie en 1769, grâce à la présentation d'un certain nombre de ses études romaines, entre autres une jolie et fine statuette courante et nue de jeune prêtre des Fêtes Lupercales, dont un plâtre s'est conservé au Musée de Gotha. Les mêmes études, présentées à la dernière heure au Salon de 1769 (elles ne figurent pas au catalogue), commencèrent à le faire connaître dans le milieu parisien. Au Salon suivant (1771), paraissaient le modèle du *Morphée* qui devait lui servir de morceau de réception, mais dont le marbre ne fut exécuté qu'en 1777, enfin ses premiers bustes, le *Prévôt des marchands Bignon et sa femme*, et *Diderot*, un de ses chefs-d'œuvre. Toutefois, ce n'est que six ou sept ans plus tard que son talent de portraitiste s'imposera. L'Académie ne lui est pas encore à ce moment très favorable, et les commandes officielles, accaparées par Pajou et les autres, ne viennent guère à lui. Après quelques besognes de sculpture religieuse et quelques têtes d'étude, telles que le *Bélisaire* qu'il donnera plus tard comme morceau de réception à l'Académie de Toulouse, il va chercher fortune à l'étranger, en Alle-

magne, auprès des princes de Saxe-Gotha. L'amitié de Diderot et, indirectement, celle de Grimm l'avaient mis en rapport avec ces petits princes allemands, puis avec la cour de Russie où il n'alla jamais. Il reçoit la commande de divers monuments funéraires pour les princes Galitzine et exécute même, d'après documents, un buste officiel de *Catherine II*.

Sa *Diane*, enfin, dont le modèle est composé dès 1777 et exposé dans son atelier, en même temps qu'un buste en marbre figure au Salon, était destinée au grand-duc de Saxe-Gotha. On sait le bruit que fit son apparition, les critiques et l'admiration qu'elle suscita; mais nulle commande, officielle ou non, ne vint. Quelques années plus tard (1781), le marbre était achevé, mais toujours destiné au prince, qui ne montrait sans doute que peu d'empressement à en prendre livraison. Par l'entremise de Diderot et de Grimm, Catherine II se décida à l'acquérir en 1784. La statue est encore à l'Ermitage. Entre temps, un amateur français, Girardot de Marigny, en avait commandé un bronze, plus conforme peut-être au modèle original, où la svelte nudité de la déesse s'enlevait, indépendante de tout accessoire. Un second bronze fut fondu par Houdon en 1790, et resta dans son atelier; c'est celui qui fut acheté après sa mort, en 1828, pour le Louvre. Un *Apollon* modelé par Houdon dès 1785, comme pendant à la *Diane* et dans une attitude analogue, fut fondu en 1790 également pour Girardot de Marigny. Les deux figures sont extrêmement typiques non seulement de la hardiesse, de la science et du réalisme solide de Houdon sur lequel on insiste peut-être un peu trop d'ordinaire à propos de la *Diane*, mais de sa volonté de style sévère et épuré. Comme dans la tentative, si différente soit-elle, du *Saint Bruno*, il y a ici une recherche de correction et de pureté qui domine le souci de faire vrai ; il y a, dans



Phot. Braun et Cie.

FIG. 566. — J.-A. Houdon : Diane (marbre).

(Musée de l'Ermitage, Pétrograd.)

la sveltesse du corps et son mouvement si juste, une volonté de style particulière; cette volonté s'accuse aussi dans la tête, qu'on a considérée bien à tort comme un portrait; elle offre déjà l'impeccable dessin, le profil régulier et classique où l'on retrouve les partis pris du XVIIe siècle et qui fait prévoir la sécheresse rigide et les types gréco-romains de Canova.



Phot. Arch. phot. d'art et d'histoire.

Fig. 567. — J.-A. Houdon : Diderot (terre cuite).

(Musée du Louvre.)

Houdon ne poussera pas toujours, du reste, aussi loin cette recherche volontaire. La *Vestale*, naturellement, la *Cérès* du château de Maisons (1781), dont on ne tient pas assez de compte d'ordinaire, seront bien encore des types d'art romain amples et pleins, très caractérisés; mais la *Baigneuse* qu'il destinait aux jardins du duc d'Orléans à Monceaux (1782), ainsi que ses charmantes et juvéniles figures de l'*Été* et de l'*Hiver*, du Musée de Montpellier (1783), donnèrent à nouveau des gages, dans leur grâce simple et leur rondeur charmante, à l'art de J.-B. Lemoyne et de François Boucher, tout en témoignant dans leur exécution d'une science plus exacte et d'un naturalisme plus savoureux.

Le naturalisme de Houdon, qui fait partie de son tempérament foncier et l'on peut dire de son génie, c'est dans ses portraits qu'il éclate bien entendu, et, quel que soit l'intérêt des œuvres des maîtres qui l'ont précédé ou qui travaillent à côté de lui en ce genre, il y a dans l'abondante série des siennes une qualité éminente qui, se renouvelant sans cesse, pénétrant les individus et rendant avec le jeu de leur physionomie leur caractère intime, fixant leur expression et jusqu'à la qualité de leur regard, arrive fréquemment au maximum de vie et d'impression que comporte l'art du portrait chez un La Tour ou un Donatello.



Phot. Arch. phot. d'art et d'histoire.

Fig. 568. — J.-A. Houdon : Louise Brongniart (terre cuite).

(Musée du Louvre.)

Doué d'une grande facilité et ne ménageant pas sa peine, Houdon fut, à vrai dire, aussi singulièrement servi par les circonstances qui l'amenèrent à retracer les traits de *Diderot*, de *Voltaire* et de *Rousseau*, de *Franklin*, de *Lafayette* et de *Washington*, de *Turgot*, de *Necker* et de

Mirabeau et, après avoir connu les dernières années de l'ancien régime, à trouver encore plus tard, passé l'intervalle troublé où il se confina dans l'intimité de sa famille et créa les délicieux bustes de femmes et d'enfants que nous verrons, un modèle tel que *Napoléon* dont il laissera l'une des meilleures effigies qui soient.

Le *Diderot* du Salon de 1771, dont la terre cuite est au Louvre, s'il fut un des premiers coups d'essai du jeune artiste, fut un coup de maître à bien des points de vue ; on connaît cette figure mobile dont l'intéressé lui-même disait : « J'avais en une journée cent physionomies diverses, selon la chose dont j'étais affecté. J'étais serein, triste, rêveur, tendre, violent, passionné, enthousiaste. J'avais un grand front, des yeux très vifs, d'assez grands traits, la tête tout à fait du caractère d'un ancien orateur, une bonhomie qui touchait de bien près à la bêtise, à la rusticité des anciens temps. » Cette rusticité et cette bonhomie, nous les retrouvons dans le buste que fit de lui et que signa un peu plus tard « *Pigalle son compère* ». Mais le *Diderot* de Houdon est un Diderot juvénile, pétillant, enthousiaste et ardent. Houdon, du reste, devait le reprendre huit ans plus tard et insister sur ce qu'un autre écrivain du temps appelait « les grands traits de sa tête à médaille » : ce fut l'effigie plus solennelle que le philosophe offrit en bronze à Langres, sa ville natale, et dont une magnifique épreuve en plâtre, provenant de l'atelier du sculpteur Guillaume, appartient aujourd'hui à son petit-fils, M. Hector Lefuel.



Phot. P. Vitry.

Fig. 569. — J.-A. Houdon : Madame de Sérilly (marbre).
(Collection Wallace, Londres.)

Malgré ce succès, Houdon ne se lança pas tout de suite dans le portrait; mais, en 1775, c'est la série triomphale qui commence avec les deux bustes officiels, solides et fins, du ministre *Turgot* et du garde des sceaux *De Miromesnil*, avec le *Glück* plein de caractère et criant de vérité, avec le grand buste théâtral, comme il convenait, de *Sophie Arnould* dans le rôle d'Iphigénie, avec le buste étincelant de grâce vivante de *Mme du Cayla* en bacchante, et celui, plus sage, mais d'une expression si pénétrante, de la femme du banquier *His*. J.-B. Lemoyne et Pajou sont atteints et dépassés ; leur jeune concurrent a su garder les qualités d'arrangement et de présentation harmonieuse qu'ils ont inaugurées ; il y met même un peu plus de fantaisie et de variété, tantôt de verve

pittoresque et endiablée, tantôt de simplicité familière, et fait oublier la dignité un peu froide et artificielle des présentations de Pajou. Mais surtout, s'attachant à la physionomie et à la nature individuelle de chacun de ses modèles, il réussit, suivant le mot de La Tour, « à descendre en eux-mêmes et à les remporter tout entiers ».

Le succès s'affirme au Salon de 1777 : outre les marbres de *Turgot*, de *Glück*, de *Mme du Cayla*, accompagnée cette fois de sa mère, la délicieuse et un peu mélancolique *Mme de Jaucourt* (Coll. David Weill), il y montre quatre portraits de personnages de la famille royale, le *Comte* et la *Comtesse de Provence*, *Madame Victoire* et *Madame Adélaïde*, ces deux derniers seuls connus de nous aujourd'hui (l'un au Musée Wallace, l'autre chez M. Veil-Picard) et merveilleusement individuels dans leur allure de noblesse voulue et imposée ; enfin les deux incomparables chefs-d'œuvre du réalisme enfantin : les bustes spirituels et naïfs des deux enfants de l'architecte *Brongniart*, dont les terres cuites sont au Louvre, les marbres, à Philadelphie (Collection Widener).

C'est le plus beau moment de la carrière de Houdon, celui où il donne vraiment toute sa mesure et où la chance le favorise. L'année suivante, 1778, Voltaire, au lendemain de la représentation triomphale d'*Irène*, posait devant lui, et le buste qui allait sortir de cette vision rapide, précédant de quelques jours la mort du patriarche de Ferney, allait éclipser celui de Caffieri, qui avait eu les honneurs du couronnement le jour d'*Irène*. En 1778 également, Houdon, appelé auprès du cadavre de Rousseau, à Ermenonville, allait mouler son masque et s'assurer ce qu'il appela plus tard « la propriété de sa ressemblance ». Mais cette propriété ne suffit pas, dans les concours futurs, à le faire arriver jusqu'à l'exécution de la statue de Rousseau; au contraire, l'étude géniale faite d'après Voltaire, que nous transmettent, d'abord l'exemplaire de marbre d'Angers, qui porte inscrit : *le premier fait par Houdon*, puis tant d'autres, à la française, au naturel ou à l'antique, cette étude lui amena, dès l'automne de 1778, la double commande de l'héritière de Voltaire, Mme Denis, et de sa grande et enthousiaste admiratrice, l'impératrice Catherine, pour deux statues de marbre du philosophe. L'une, destinée d'abord à l'Académie, passa, par suite d'une brouille de Mme Denis avec les encyclopédistes, à la Comédie-Française, qui la conserve encore pieusement ; l'autre est toujours à l'Ermitage, à côté de la *Diane* ; le plâtre original est à la Bibliothèque Nationale et de nombreuses répétitions, de grandeur naturelle ou réduite, circulent en outre, issues probablement, pour ces dernières, du petit modèle dont deux exemplaires en bronze doré avaient été expédiés en Russie dès 1778.

Houdon y avait, comme l'on sait, adopté un parti intermédiaire entre l'héroïsation et le pur réalisme. Une grande robe de chambre largement



Phot. Arch. phot. d'art et d'histoire

Fig. 370. — J.-A. Houdon : Statue de Voltaire (Platre original).

(Bibliothèque Nationale, Paris.)

drapée dissimule le squelette dont seules les mains paraissent, prodigieusement expressives, appuyées sur les bras du fauteuil moderne, cependant que la tête, coiffée d'une bandelette antique, domine de son fameux sourire l'ensemble qui reste d'une tenue très simple et très vraie à la fois.

Cette incursion dans le domaine de la sculpture héroïque n'allait pas être la seule. Outre un *Tourville* de la série officielle des grands hommes, qui parut au Salon de 1781 et qui n'a rien de très spécial, Houdon allait donner en 1778 son buste de *Molière* et en 1781 celui de *La Fontaine*, qui le mirent en concurrence directe avec Caffieri. Le *Molière* était une commande des Comédiens, qui avaient songé dès 1773 à élever une statue à leur grand patron. Il fut très admiré, et la jalousie de Caffieri s'épancha en vain en dénigrements passionnés. Correct, exactement traduit, disait Houdon, d'après les documents qui lui avaient été fournis, orienté toutefois vers une certaine idéalisation sentimentale qui est peut-être la raison de son succès durable, reconnaissons que c'est une œuvre un peu froide que ne soutient pas la présence efficace du modèle vivant et qui n'a pas non plus la verve pittoresque et imaginative du *Rotrou* ou des *Corneille* de son âpre concurrent.



Phot. Arch. phot. d'art et d'histoire.

Fig. 371. — J.-A. Houdon : Madame Houdon (plâtre).
(Musée du Louvre.)

Il nous faudrait suivre Houdon jusqu'à la Révolution et même bien au delà pour tracer le tableau complet de son activité; le portrait l'accaparait du reste de plus en plus et l'entraînait dans tous les mondes, celui des gens de lettres et des acteurs, par lequel il avait commencé et où il rencontrera encore, pendant cette période de 1780-1789, le naturaliste *Buffon*, l'avocat *Gerbier* et l'acteur *Larive*; celui des gens en place, le prévôt des marchands *Caumartin*, le ministre *Malesherbes*, le chirurgien *Louis* et, montant d'un degré encore, le *Marquis de Bouillé* et l'*Amiral de Suffren*, les grands chefs de l'armée et de la marine. La cour néanmoins l'accueillait assez peu volontiers; il eut bien l'occasion, sa célébrité aidant, de voir quelques princes de passage, un *Prince de Schwerin*, un *Roi de Suède*, un *Prince Henri de Prusse*. Mais il arriva difficilement à avoir la commande (ce fut d'abord pour des particuliers, la Compagnie des agents de change) d'un buste du roi, dont le plâtre parut au Salon de 1787, et attendit jusqu'en 1790 une exécu-

tion définitive. Il ne paraît pas, malgré tout ce qu'on lui a attribué, qu'il ait jamais fait celui de la reine. Les bustes féminins de *Mme de Sérilly* et de *Mme de Sabran*, qui datent de cette époque, nous disent cependant quelle maîtrise il avait gardée dans le rendu des grâces féminines, y apportant quelque chose de plus sage et de plus aigu à la fois que dans les brillantes effigies de ses débuts. Le portrait de sa jeune femme et de sa fillette Sabine à l'âge de dix mois, qui sont antérieurs à 1789, nous disent aussi la qualité émouvante de ses portraits intimes qu'il allait plus tard multiplier, quand ses clients habituels lui feront défaut, dispersés par la tourmente révolutionnaire.



Phot. P. Vitry.

Fig. 572. — J.-A. Houdon : George Washington (marbre).
(Capitole de Richmond, États-Unis.)

Un épisode toutefois de cette carrière féconde doit nous retenir encore : c'est celui du voyage de notre artiste en Amérique en 1785. Nous avons déjà noté la présence de Franklin à Paris, son premier buste par Caffieri et la commande faite à celui-ci du tombeau de Montgomery; mais en 1778, Houdon ayant fait la connaissance de Franklin et ayant, lui aussi, modelé son portrait, devient le favori de la petite colonie américaine de Paris. En 1779, c'est lui qui modèle encore le buste, si puissant et fortement caractérisé, du commodore *Paul Jones*, le père de la marine américaine, lors de sa visite à Paris; la même année, celui de l'ambassadeur de la jeune République, *Jefferson* ; un peu plus tard (1781), celui du *Général Lafayette*, que les États de Virginie voulaient offrir à la ville de Paris. Lorsque le Congrès de Virginie eut voté, en 1784, la résolution d'élever une statue de marbre au héros de l'Indépendance, George Washington, c'est à Houdon naturellement que Franklin et Jefferson s'adressèrent; c'est lui qu'ils recommandèrent au général dans des lettres touchantes et enthousiastes, comme un homme du plus beau caractère, « candide, généreux, désintéressé, ne travaillant que pour la gloire », et

comme « le premier sculpteur du monde ». Mais Houdon ne voulait plus travailler sans la présence réelle du modèle. Il avait du reste peut-être aussi l'arrière-pensée d'avoir à exécuter, ce qui avait été l'ambition de tous les grands sculpteurs du siècle, une statue équestre, celle du héros américain, à laquelle pensait dès lors le Congrès, et dont le projet n'aboutit jamais. Malgré les difficultés du voyage, Houdon consentit à s'embarquer avec Franklin en juillet 1785. Il était à Mount Vernon le 2 octobre, et en repartait le 17, emportant des mesures, un moulage du masque de Washington et une première ébauche, mais surtout la vision du noble visage qu'il allait reproduire à loisir en une série d'effigies, les unes à la moderne, les autres à l'antique. Pour la statue elle-même, sinon pour certains bustes, ce fut le parti du costume vrai qui l'emporta, grâce au bon sens du modèle lui-même, sur les prétentions esthétiques de la mode et du goût classique, qui s'accentuaient chaque jour. Houdon dressa donc l'image noble et tranquille qui figure encore aujourd'hui au capitole de Richmond, dans l'attitude et le modeste appareil où il avait vu le héros américain, dans une allure de simplicité et de force inoubliable. Le marbre porte, avec la date de 1788, l'inscription : *fait par Houdon, citoyen français.*

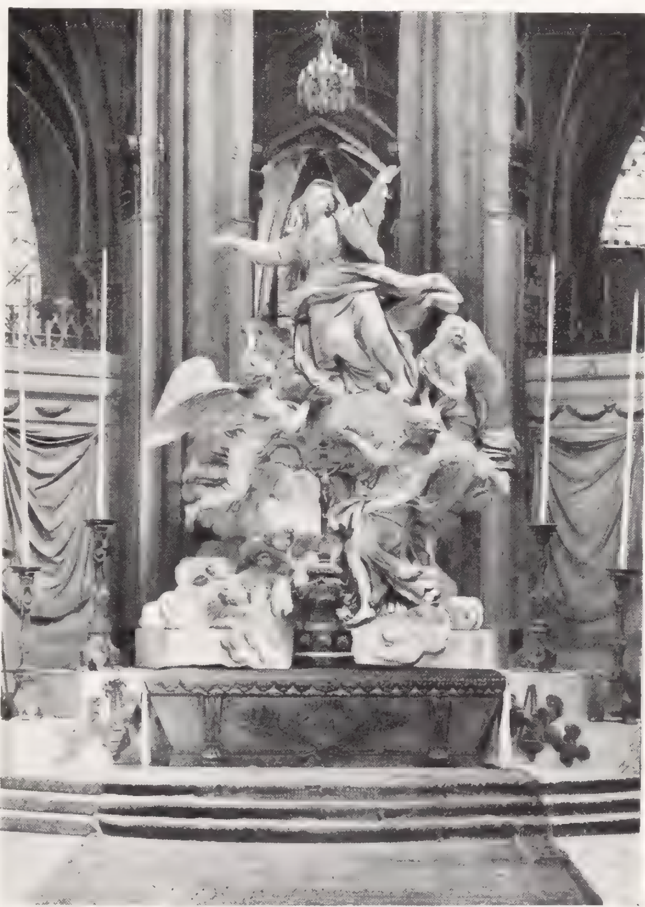


Phot. G. Brière.

FIG. 575. — Julien : La Fontaine (marbre). (Institut de France.)

Caffieri, Pajou et Houdon nous ont montré les individualités les plus puissantes de la sculpture à la fin de l'ancien régime. Nous retrouverons, du reste, deux d'entre eux sous l'Empire. Leur carrière abondante et leur œuvre variée, qui touche à presque tous les genres, nous ont permis de définir les différents aspects de l'art contemporain. L'étude d'artistes secondaires comme BRIDAN, BERRUER, LECOMTE, FOUCOU, JULIEN, STOUF, ROLAND nous amènerait aux mêmes constatations : recherche de plus en plus accusée du style classique, avec une persistance de la grâce aimable et vivante du XVIIIe siècle. Nous les verrions employés, avec plus ou moins de conviction et de sens historique, à l'exécution de ces

statues de héros nationaux, commandées par l'administration royale : Bridan eut le *Bayard* et le *Vauban*, Berruer, le *D'Aguesseau*, Lecomte, le *Fénelon* et le *Rollin*, Julien, le *La Fontaine*, dont il fit une des images les plus spirituelles de la série, et le *Poussin*, qu'il traita à l'antique, Foucou, le *Duguesclin*, assez piètre figure pseudo-gothique qui ne vaut pas son buste de *Regnard* de la Comédie-Française ; Stouf fit un *Saint Vincent de Paul*, qui ne fut réalisé en marbre que sous la République, et Roland, un *Condé* tumultueux, dont devait se souvenir certainement, à l'aube du romantisme, le jeune David d'Angers, son élève.



Phot. Arch. phot. d'art et d'histoire.

Fig. 574. — Bridan : L'Assomption (marbre). (Cathédrale de Chartres.)

Quelques grandes entreprises de décor doivent être également citées particulièrement ici ; ainsi celle qui, dans le domaine de la sculpture religieuse, massacra le chœur de la cathédrale de Chartres et fut confiée à Bridan, avec une *Assomption*, assez lourde machine qui se souvient de Puget et du Bernin, et huit grands reliefs bien froids qui racontent les épisodes de la *Vie de la Vierge* ; ainsi la collaboration de Berruer et de l'architecte Louis au théâtre de Bordeaux (1775-1780), où les *Muses* de l'entablement, les *Caryatides* du grand escalier marquent un progrès très sensible sur ce que Pajou lui-même avait réalisé à Versailles dans le sens de l'élégante pureté des formes et de leur adaptation à une architecture nouvelle; ainsi la confection, due au même artiste, des frontons et de la frise délicate de la nouvelle École de Médecine de Paris, construite par l'architecte Gondouin. Dans une donnée plus antique encore, Roland, l'élève favori de Pajou, décorait l'hôtel de Salm, construit par Rousseau, de frises de

Sacrificateurs, de griffons et de rinceaux, où s'annonce déjà le style Empire. Enfin, un artiste obscur, collaborateur de Bellanger dans les travaux du comte d'Artois au château de Maisons, LHUILLIER, nous laissait un ensemble exquis de grâce mesurée et d'exécution raffinée dans sa décoration de la salle à manger du château.

Parmi les morceaux isolés qui marquèrent chez ces divers artistes une sûreté de métier et une qualité de style particulière, n'oublions pas le morceau de réception de Stouf, l'*Abel mort* du Louvre, un marbre exquis de souplesse et de morbidesse, digne d'un maître, ni surtout la *Nymphe à la chèvre* de Julien, exécutée pour la laiterie de Marie-Antoinette à Rambouillet, justement célèbre pour sa correction et son élégance.



Phot. Moreau.

FIG. 575. — Lhuillier : Cheminée de la salle à manger du comte d'Artois (pierre et stuc).

(Château de Maisons-Laffitte.)

Presque tous ces artistes ont été aussi, à l'occasion, des portraitistes honorables, et d'excellents bustes sont sortis de leurs mains. Bridan est un peu froid dans son *Marquis de Courtenvaux*, de la Bibliothèque Sainte-Geneviève ; mais Berruer nous a laissé un graveur *Roëttiers*, très vivant, et la *Marie-Antoinette* de Lecomte, dans sa majesté officielle et un peu apprêtée, garde bien le charme hautain de la jeune reine. M.-C. Monnot, condisciple de Houdon à Rome, est l'auteur des bustes de la famille *De Ségur*, du Musée de Versailles, qui avaient été attribués longtemps à son camarade, et Roland nous a laissé, dans l'effigie de son maître *Pajou*, dans celle du peintre *Suvée*, et dans divers bustes intimes, des morceaux très dignes d'être mis à côté de ceux de Pajou, sinon de Houdon.

Il ne faut pas négliger enfin, dans cette catégorie surtout, la révéla-

tion de talents et de noms d'artistes, presque inconnus par ailleurs, qui nous apparaissent tout d'un coup comme capables d'authentiques chefs-d'œuvre, par exemple ce MÉRARD qui a signé l'étonnant buste du *Prince de Conti* de la Collection Kann, MASSON qui est l'auteur du *Perronet* d'Orléans (terre cuite) et de l'École des Ponts et Chaussées (marbre), buste que l'on avait cru attribuer à Pigalle, MERCHI qui a modelé une image charmante de la *Guimard*, COURIGER à qui l'on doit le curieux *Beaumarchais* de la Comédie-Française, et bien d'autres.



Phot. Arch. phot. d'art et d'histoire.
FIG. 576. — Julien : La Nymphe à la chèvre (marbre).
(Musée du Louvre.)

Encore ne sont-ce là que des artistes parisiens, vivant dans l'entourage et dans le reflet des académies et des sculpteurs officiels; la province nous offrirait, pour peu qu'on veuille y pousser son enquête, bien des noms et bien des œuvres encore. On aurait peine toutefois, tant la centralisation et l'influence des modèles en vogue dans la capitale ont déjà fait leur œuvre, à y découvrir des originalités puissantes et exceptionnelles.

On trouverait surtout de bons décorateurs travaillant pour des églises de paroisses et de communautés, dans une manière quelque peu attardée et qui se souvient encore presque partout du luxe surabondant des décors d'églises baroques, que ce soit dans le Nord ou dans le Midi, dans l'Est ou dans l'Ouest : J.-B. PÉRU († 1790) ou CHASTEL († 1793) à Avignon et à Aix, Pierre-François LUCAS à Toulouse, J.-B.-M. DUPUIS à Amiens, ou JADDOULLE à Rouen. Des tombeaux, des fontaines (celles d'Aix en particulier sont charmantes), quelques décorations de parcs, des bustes à l'occasion compléteraient le bagage de ces sculpteurs; dans le nombre, une mention particulière est due à ce gentilhomme autrichien fixé à Abbeville sous le nom de PFAFF (1715-1784), qui travailla abondamment en Picardie, et notamment à l'abbaye de Valloires, dans un style assez exaspéré; il est l'auteur inattendu de deux charmantes statuettes presque dignes de Falconet, une *Baigneuse* et une *Vénus aux colombes*, qui furent exposées

à Paris en 1775 et à Amiens en 1782 et qui ont échoué, on ne sait comment, dans les collections royales de Prusse au château de Monbijou à Berlin.

Luc Breton de Besançon (1731-1800) fut un des plus actifs et des plus répandus de ces sculpteurs provinciaux. Il résida quinze ou seize ans en Italie, protégé par le marquis de Marigny et autorisé par lui à loger à l'Académie de France, puis il revint se fixer dans sa ville natale où le représentent encore une *Vierge de pitié* à l'église Saint-Pierre (1785-1787) et divers bustes de qualité très honorable.

Étienne d'Antoine (1737-1809), né à Carpentras et établi à Marseille, séjourna aussi quelque temps en Italie. Son œuvre la plus remarquable et d'une souplesse vraiment charmante est une fontaine des *Trois Grâces*, qui s'éleva sur une place de Montpellier.

Chardigny (1757-1823) est connu surtout en Provence. Il était cependant originaire de Rouen et avait passé par les ateliers de l'Académie de Paris. Pensionnaire de l'Académie de France à Rome, il en fut renvoyé pour avoir essayé de séduire la fille du directeur Lagrenée. Il s'arrêta, au retour, à Toulon et à Aix, où il a laissé des modèles de sculpture religieuse, rétrospective (un *Henri IV* et un *Roi René*) et surtout civile, qui témoignent d'un talent très personnel : quelques bustes, des statuettes, ainsi que le très curieux bas-relief de la *Cueillette des olives*, du Musée de Marseille, qui, du reste, ne date que de 1802.

Clodion. — Enfin, s'il ne mérite peut-être pas tout à fait l'engouement dont il bénéficia pendant une certaine partie de sa vie et qu'il a retrouvé chez les amateurs de notre temps, c'est une personnalité curieuse que celle de ce Lorrain d'origine, neveu des Adam, Claude Michel dit Clodion (1738-1814), qui épousa plus tard la fille de Pajou, ce dont ni l'un ni l'autre ne semblent avoir eu à se féliciter. Il était déjà célèbre et achalandé, pendant son séjour à Rome, pour les petits modèles en terre cuite, qu'il troussait avec une verve singulière. Le long séjour qu'il y fit comme élève de l'Académie et le contact prolongé de l'antique, sans le convertir profondément au style sévère, lui firent donner des gages aux tendances en vogue ; ses *Pleureuses* du Louvre, la *Vestale* de marbre, qui d'une collection russe est passée dans celle de M. David Weill, en sont des témoignages précoces, puisqu'ils datent de 1768. Mais, dès lors, Clodion a adopté ces types et ces motifs de satyres et de bacchantes dont il ne se départira guère et qu'il répandra à satiété, pendant une trentaine d'années, en d'innombrables statuettes ou bas-reliefs généralement en terre cuite, sans qu'il soit presque possible, dans toutes ces danses, enlacements, scènes d'ivresse, baisers et jeux divers, dans tous ces sourires et toutes ces nudités à fossettes, de déterminer la date de l'exécution d'après un changement quelconque de types ou de manière.

L'artiste met dans cette production abondante, et qui n'est pas toujours égale, une verve endiablée, une fécondité d'agencement, une liberté qui va quelquefois jusqu'à la licence, mais ni sentiment vrai, ni poésie profonde à la Prud'hon. Prodigieusement habile et adroit dans le maniement de l'outil, il manque souvent d'accent et de style dans cette uniforme et un peu superficielle facilité qui ressemblerait plutôt à celle d'un Boucher qu'à celle d'un contemporain de David.

Satisfait de ses succès près des amateurs, il ne rechercha ni les honneurs académiques (il se contenta du titre d'agréé, obtenu dès 1775), ni les commandes officielles, dont certaines lui vinrent cependant : celle par exemple, assez inattendue, de la décoration du jubé de la cathédrale de Rouen, pour lequel il exécuta une correcte et banale statue de *Sainte Cécile*, à côté d'un trop joli bas-relief représentant la mort de la sainte ; celle aussi d'un *Montesquieu*, qui se trouve être une des plus solides statues de la collection des grands hommes. Il eut encore à fournir pour diverses demeures parisiennes des morceaux décoratifs où il trouva l'emploi de ses meilleures qualités de composition et de grâce : témoin les bas-reliefs des *Saisons*, qui ornaient jadis une maison de la rue de Bondy, les groupes de l'hôtel de la rue des Petites-Écuries, dont deux firent partie de la Collection Doucet et deux sont au Musée des Arts Décoratifs, les frises et les œils-de-bœuf de l'hôtel de Chambrun, la nymphée enfin de l'hôtel de Besenval, rue de Grenelle, dont les fragments furent transportés, au XIXe siècle, au château de Digoine et dont le principal morceau, une délicieuse figure couchée, en pierre, appartient aujourd'hui à M. le baron Edmond de Rothschild.



Phot. Giraudon.

FIG. 577. — Clodion : Faunesse et enfants (terre cuite).

(Musée de Cluny.)

Le succès de Clodion survécut longtemps à la génération qui l'avait fêté jeune, et ses statuettes se répandirent encore pendant la Révolution et l'Empire. Il se sentait démodé et vieilli cependant et essaya de se mettre au goût du jour en 1801, avec une *Scène du Déluge*. Mais il ne put se ressaisir et finit assez misérablement.

Son élève MARIN (1759-1834), dont la production se confond aisément avec la sienne, réussit un peu mieux cette dernière évolution ; mais il est connu surtout pour ses imitations de Clodion, ses nymphes et ses

bacchantes qu'il avait commencé à répandre dès avant 1789 et qu'il continua ensuite à produire avec abondance, dans un style légèrement plus froid, bien que très gracieux encore.

Cette froideur nouvelle et cette recherche du style plus accusée dans la statuette même, c'est chez Boizot (1745-1809) que nous les rencontrons surtout, et cela bien avant la Révolution. Fils d'un peintre de l'Académie, élève de Slodtz, comme Houdon, pensionnaire à Rome de 1765 à 1770, celui-ci, en dehors de divers travaux assez importants, — un grand relief à Saint-Sulpice, des bustes officiels et un *Racine* rétrospectif, — fut chargé, de 1774 à 1785, de diriger les ateliers de Sèvres, où il donna de très nombreux modèles, d'une correction élégante et parfaitement convenables aux qualités du biscuit. Mais c'est comme sculpteur du mausolée de Hoche et de la *Victoire* destinée à commémorer les campagnes d'Italie de Bonaparte qu'il a marqué surtout sa place dans l'histoire, et nous le retrouverons au volume suivant, ainsi que de nombreux artistes comme Chinard (né en 1756), Chaudet (né en 1763), J.-E. Dumont (né en 1761), Moitte (né en 1746), les frères Deseine (nés en 1740 et 1749), etc., qui commencèrent leurs études et remportèrent leurs premiers succès sous l'ancien régime, mais qui doivent compter surtout comme les représentants les plus typiques du style révolutionnaire et impérial.

BIBLIOGRAPHIE

Pour les sources : journaux, mémoires, guides, et ouvrages généraux sur l'art du xviiie siècle, on se reportera aux bibliographies données aux deux chapitres précédents relatifs à l'architecture et à la peinture.

I. **Ouvrages généraux sur la sculpture du XVIIIe siècle.** — Dézallier d'Argenville. *Vies de quelques fameux sculpteurs*, 1787. — Émeric David. *Histoire de la sculpture française*, Paris, 1872, suivie d'un article sur *Les Progrès de la sculpture française depuis le règne de Louis XVI* (1824) et des *Remarques sur l'ouvrage du comte Cicognara* (1819). — Louis Gonse. *La sculpture française depuis le XIVe siècle*, Paris, 1895. — Lady Dilke. *French architects and sculptors of the XVIIIth century*, London, 1900. — Stanislas Lami. *Dictionnaire des sculpteurs de l'École française du XVIIIe siècle*, Paris, 1910-1911. — Patte. *Monuments érigés à la gloire du roi Louis XV*, 1765. — Furcy-Raynaud. *Inventaire des sculptures exécutées au XVIIIe siècle pour la Direction des Bâtiments du roy* (1720-1790), Paris, 1909-1911. — L. Deshairs. Les bas-reliefs et les petits autels de la chapelle de Versailles, *Rev. Art anc. et mod.*, 1906; *Documents inédits sur la chapelle de Versailles*, Versailles, 1906. — Dussieux. *Les artistes français à l'étranger*, Paris, 1876. — Ch. Henry. *Mémoires inédits de C.-N. Cochin sur le comte de Caylus, Bouchardon, les Slodtz*, Paris, 1880. — De Champeaux. *L'art décoratif dans le vieux Paris*, Paris, 1898. — X. de Chavagnac et Marquis de Grollier. *Histoire des manufactures françaises de porcelaine*, Paris, 1906. — G. Lechevallier-Chevignard. *La manufacture de Sèvres*, Paris, 1908. — E. Bourgeois. *Le biscuit de Sèvres au XVIIIe siècle*, Paris, 1909. — Barbet de Jouy. *Catalogue des sculptures modernes du Musée du Louvre*, 1855-1875. — Paul Vitry et Marcel Aubert. *Id.*, 1922. — René Delorme. *Le Musée de la Comédie-Française*, 1878. — Émile Dacier. *Le Musée de la Comédie-Française*, 1905. — A. Boinet. *Catalogue des œuvres d'art de la Bibliothèque Sainte-Geneviève*, Paris, 1924. — L. Gonse. *Les chefs-d'œuvre des Musées de France. Sculpture*, Paris, 1904.

II. **Monographies et études diverses.** — ***Les Coustou*** : De Portalis. Vie de M. Coustou le jeune, par l'abbé Gougenot, *Bull. Soc. des bibliophiles français*, 1903. — Lady Dilke. Les Coustou, *Gaz. des Beaux-Arts*, 1901. — Une thèse sur G. Coustou a été soutenue à l'École du Louvre, en 1907, par M. Léon Deshairs, qui a bien voulu nous en communiquer le manuscrit non encore imprimé. — J.-J. Marquet de Vasselot. *Deux œuvres inconnues de N. Coustou et A. Coysevox au Musée de Versailles*, Versailles, 1899.

Les Adam : A. Thirion. *Les Adam et Clodion*, Paris, 1885. — Jacquot. Les Adam, *Réun. des Soc. des B.-A. des dép.*, 1897. — Carle Dreyfus. Les statues du dôme des Invalides au XVIII[e] siècle, *Archives de l'Art fr.*, 1908.

Les Lemoyne : Louis Réau. Jean-Louis Lemoyne, *Rev. Art anc. et mod.*, 1923. — Gaston Lebreton. J.-B. Lemoyne et l'Académie de Rouen. Esquisse biographique, *Revue des Soc. des Beaux-Arts des dép.*, 1881. — Courajod. La statue de Louis XV exécutée par J.-B. Lemoyne pour la ville de Rouen, *Gaz. des B.-A.*, 1875. — Abbé Bouilhet. La Folie Saint-James à Neuilly, *Revue des Soc. des Beaux-Arts des dép.*, 1894. — H. de Montégut. Le buste d'Antoine-Arnaud de la Briffe, par J.-B. Lemoyne, *Gaz. des Beaux-Arts*, 1902. — G. Brière. *Bull. de la Soc. d'hist. de l'art fr.*, 1908. — P. Vitry et G. Brière. *Le buste de Jean-Florent de Vallières, par J.-B. Lemoyne*, Tours, 1900. — L. Réau. Les Lemoyne du Musée de la ville de Saint-Germain, *Gaz. des Beaux-Arts*, 1924.

Bouchardon : Jolibois. *Notice sur Edme Bouchardon*, Versailles, 1837. — Carnandet. *Notice sur Bouchardon*, Paris, 1855. — A. Roserot. *Edme Bouchardon*, Paris, 1910; *Edme Bouchardon dessinateur*, Paris, 1895; La statue équestre de Louis XV, par Bouchardon, *Gaz. des Beaux-Arts*, 1897; La Fontaine de la rue de Grenelle, *Ibid.*, 1902; La statue de l'*Amour* d'Edme Bouchardon, *Ibid.*, 1906; La vie et l'œuvre d'Edme Bouchardon en Italie, *Ibid.*, 1908; *J.-B. Bouchardon, sculpteur et architecte à Chaumont-en-Bassigny*, Paris, 1894. — H. Bouchot. Bouchardon, dessinateur en médailles, *L'Art*, 1883. — F. Mazerolle. *Les dessins de médailles et les jetons attribués au sculpteur Bouchardon*, Paris, 1898. — H. Nocq. *Les Duvivier*, Paris, 1911. — Roserot. *Laurent Guiard*, 1901.

Pigalle : P. Tarbé. *La vie et les œuvres de J.-B. Pigalle*, Paris, 1859. — S. Rocheblave. *Jean-Baptiste Pigalle*, Paris, 1919; *Le mausolée du maréchal de Saxe*, Paris, 1901; J.-B. Pigalle et son art, *Rev. de l'Art anc. et mod.*, 1903. — G. Wildenstein. Le buste de la marquise de Pompadour, par Pigalle, *Bull. Soc. hist. de l'art fr.*, 1915-1917. — Ch. Sarazin. *La place royale de Reims*, Reims, 1911. — L. Réau. Une statue de Pigalle retrouvée. *La Moissonneuse*, *Rev. de l'Art anc. et mod.*, 1921. — J.-J. Marquet de Vasselot. Quelques œuvres inédites de Pigalle, *Gaz. des Beaux-Arts*, 1896. — Comte d'Haussonville. La statue de Voltaire, par Pigalle, *Gaz. des Beaux-Arts*, 1903.

Falconet : Hildebrandt. *Leben, Werke und Schriften des Bildhauers Falconet*, Strasbourg, 1908. — Louis Réau. *L'Hiver* de Falconet, *Gaz. des Beaux-Arts*, 1918; A propos du *Pygmalion* de Falconet, *Ibid.*, 1922; *É.-M. Falconet*, 2 vol., Paris, 1922. — Ch. Cournault. Ét.-M. Falconet et Marie-Anne Collot, *Gaz. des Beaux-Arts*, 1869. — A. Valabrègue. *Une artiste française en Russie, Mme Falconet*, 1898.

Pajou : Henri Stein. *Augustin Pajou*, Paris, 1912; *Les projets d'érection d'une statue de Louis XVI à Brest*, Rennes, 1908. — Henry Lemonnier. Pajou et la Fontaine des Innocents. *Bull. Soc. hist. art fr.*, 1907.

Caffieri : J.-J. Guiffrey. *Les Caffieri*, Paris, 1877. — V.-J. Vaillant. Notice sur J.-J. Caffieri, par Alexandre Lenoir, *Gaz. des B.-A.*, 1881. — A. Boinet. Les bustes de J.-J. Caffieri à la Bibliothèque Sainte-Geneviève, *Gaz. des B.-A.*, 1921.

Houdon : A. de Montaiglon et G. Duplessis. Houdon, sa vie et ses ouvrages, *Revue universelle des Arts*, 1855-1856. — Délerot et Legrelle. *Notice sur J.-A. Houdon*, Versailles, 1856. — Hermann Dierks. *Houdons Leben und Werke*, Gotha, 1887. — C.-H. Hart et Ed. Biddle. *Life and works of J.-A. Houdon*, Philadelphia, 1911. — G. Giacometti. *Le sculpteur J.-A. Houdon et son époque*, 3 vol., Paris, 1918-1919. — Paul Vitry. Une liste d'œuvres de J.-A. Houdon, *Archives de l'Art français*, 1908; La *Diane* et l'*Apollon* de Houdon, *Les Arts*, 1907; Le *Morphée* de Houdon, *Revue Art anc. et mod.*, 1907; Houdon, portraitiste de sa femme et de ses enfants, *Ibid.*, 1906; J.-A. Houdon, *L'art et les artistes*, 1909. — F. Ingersoll Smouse. Houdon en Amérique, *Revue Art anc. et mod.*, 1914. — Louis Réau. L'œuvre de Houdon en Russie, *Gaz. des Beaux-Arts*, 1915; Le premier Salon de Houdon, *Ibid.*, 1923. — Steinmann. J.-A. Houdon im Museum zu Schwerin, *Monatshefte für Kunstwissenschaft*, t. IV. — A. Michel. *La statue de Washington par Houdon*, Paris, Didot, 1918. — Joubin. Études sur le Musée de Montpellier, *Rev. Art anc. et mod.*, 1922. — Bertini Calosso. *Il S. Giov. Battista* di J.-A. Houdon, *Dedalo*, 1922-1923; *Houdon a Roma*, Roma, 1923. — G. Brière. *Le*

buste de Caumartin par Houdon. Nancy, 1908; Notes sur quelques bustes de Houdon. *Arch. Art français*, 1915.

Divers : H. Jouin. Jacques Saly, sculpteur du roi du Danemark, *Gaz. des Beaux-Arts*, 1895. — Nous avons pu consulter également un mémoire manuscrit de M. Pierre Lespinasse sur *Jacques Saly*, présenté à l'Académie des Sc., Inscript. et Belles-Lettres de Toulouse en 1917. — A. Boinet. A propos d'un buste du marquis de Courtenvaux, *Bull. Soc. hist. art fr.*, 1921. — G. Lechatelier. *Claude-André Deseine*, Paris, 1905; *L.-P. Deseine*. Paris, s. d. — Ph. Lauzun. Un sculpteur oublié. Gaétan Merchi, *Gaz. des Beaux-Arts*, 1898. — J.-J. Guiffrey. Le sculpteur Claude Michel dit Clodion, *Gaz. des Beaux-Arts*, 1892. Henri Lechat. Documents nouveaux sur Clodion, *Gaz. des Beaux-Arts*, 1894. — A. Pascal. *Pierre Julien, sculpteur*, 1905. — H. Marcel. Quelques œuvres inédites de Philippe Roland. *Gaz. des Beaux-Arts*, 1901.

CHAPITRE XIII

L'ARCHITECTURE ET LA SCULPTURE EN ANGLETERRE AU XVIIIE SIÈCLE[1]

L'ARCHITECTURE ANGLAISE AU XVIIIe SIÈCLE

LES DÉBUTS DU SIÈCLE : LE "PALLADIANISM"

Le style de Wren et de Vanbrugh s'est prolongé fort avant dans le xviiie siècle sous l'influence de Nicolas Hawksmoor d'East Drayton, commis du premier trente ans durant et assez longtemps assistant du second de ces maîtres. Parlant de l'hôpital de Greenwich, nous avons déjà dit[2] de Hawksmoor qu'il était né en 1661, mais c'est entre 1710 et 1736, date de sa mort, que se placent les travaux qui illustrèrent son nom. Il a hérité de la grande admiration de Wren pour l'art italien, plus particulièrement pour celui du Bernin; de Vanbrugh il a pris le goût des masses colossales à grand effet, goût qu'il tempère de la supériorité de ses connaissances techniques. Ce qui nous étonne dans Hawksmoor, c'est la variation de son style; mais ces flottements, inconnus en France autrefois, étaient fréquents chez les artistes anglais depuis la Renaissance et les ont souvent conduits à l'abdication de toute personnalité. Évidemment impressionné par le péristyle de Saint-Pierre de Rome, Hawksmoor en a reproduit un fronton comme avant-corps du Clarendon Press Building d'Oxford (fig. 378), construction entreprise en 1710 avec la collaboration de Vanbrugh. Cette puissante colonnade est posée en placage sur des surfaces plates, sans décoration, presque d'aspect industriel, uniformément percées de deux étages monotones de fenêtres cintrées toutes semblables. La corniche à triglyphes de l'avant-corps déborde sur le mur de fond, et, au lieu de donner à l'édifice de la cohésion et de la

1. Par le comte Paul Biver.
2. Voir tome VI, 2e partie, chapitre xii, p. 778.

noblesse, elle l'écrase. Le Clarendon Building constitue une faute de goût; il devient, cependant, un exemple qui incitera maint architecte à décorer de portiques colossaux, directement importés d'Italie, des bâtiments de l'aspect le plus négligé.

Pareil motif de colonnade se retrouve à Oxford même, dans la cour méridionale de Queen's College, motif traité avec moins de hardiesse au point de vue de la maçonnerie, d'ailleurs dessiné avec plus de goût. Les colonnes, au lieu d'être détachées et de se projeter par des pilastres sur le mur de fond, sont ici engagées dans la construction même; ce qui donne à l'ensemble l'allure pesante d'un bastion, mais ne rompt pas l'unité d'une façade majestueuse prolongée par deux ailes latérales Le moins plaisant à Queen's College, c'est le clocheton baroque qui surmonte le bâtiment central; c'est aussi la simplicité, vraiment excessive, des ailes, que ne rachète pas le luxe d'assez vilains frontons. La lourdeur de l'ensemble dérive de l'influence de Vanbrugh; elle entache les plus belles compositions de Hawksmoor, tel ce château d'Easton Neston (1715), où le déploiement de la façade sur trois plans successifs essaie de rompre l'uniformité d'une série de pilastres allongés et sans relief.



Phot. Taunt

FIG. 578. — Clarendon Press Building, par Hawksmoor, 1710.

La caractéristique de Hawksmoor a été sa fantaisie pour le style gothique, non plus dans sa méthode de construction surannée, comme Wren le comprenait encore, mais tel qu'un mode de décoration pittoresque, légère, à la façon du style chinois. Ce sont ces conceptions qui ont inspiré à Hawksmoor le cloître nord d'All Souls'College d'Oxford, où sont mariés de la façon la plus déconcertante les colonnades doriques et les pinacles aigus. Les deux clochers (1725) de l'abbatiale de

Westminster sont du même architecte et du même style; dénués de beauté, ils ont l'excuse de compléter un édifice gothique. Si peu séduisante que soit cette nouvelle grammaire décorative, Hawksmoor s'y découvre novateur; il peut revendiquer à plus juste titre que Kent, son cadet d'une vingtaine d'années, la création du style néo-gothique.

Presque à la même époque, se place un groupe d'architectes à personnalité peu saillante; leurs œuvres marquent pourtant une étape dans l'évolution du style au XVIIIe siècle : c'est la rupture avec la tradition de Wren et le retour, avec plus de rigidité (fig. 379), au *Palladianism*



Fig. 379. — Château de Mereworth, par Campbell.

d'Inigo Jones. Diverses concessions au style continental s'y remarquent. Avant d'aborder ce sujet, il faut dire quelques mots du plan et de la disposition des constructions civiles et religieuses au XVIIIe siècle.

Le plan des hôtels et des châteaux reste à peu près pareil aux derniers modèles du siècle précédent. Beaucoup de grandes demeures élevées en pleine campagne affectent la disposition inaugurée par Jones à Stoke Park en 1640, montrant un corps de logis presque rectangulaire relié par une colonnade en fer à cheval aux bâtiments symétriques des communs (fig. 380) : ces ailes sont jointes aux portiques de différentes façons.

Rarement le fer à cheval est double : tel était le plan primitif de Kedleston tracé par Paine (fig. 381). Nous avons déjà fait observer les inconvénients d'une disposition qui plaçait les écuries trop près de

l'habitation et les cuisines trop loin d'elle. Le groupement des constructions autour d'une cour carrée est exceptionnel; il a été choisi pour l'énorme et lourde résidence de Woburn Abbey en Bedfordshire, élevée par Flitcroft (fig. 582). Beaucoup de petits châteaux, et même quelques grands, sont dépourvus d'ailes et ont pour base un carré ou un rectangle, disposition que facilite la mode nouvelle des plafonds vitrés qui éclairent les pièces centrales dépourvues de fenêtres.

La distribution intérieure des grands châteaux continue à suivre les modèles fournis par Hawksmoor. Un énorme hall, parfois deux, occupe le centre de la demeure, allant du sol aux toitures, les dépassant même avec un dôme qui donne à la salle des dimensions colossales et



Fig. 580. — Thornton Hall, en Essex, par Paine.

résout la question de l'éclairage. Les perrons de l'une et l'autre façade sont visibles des pièces centrales réservées aux réceptions solennelles. Dans ces halls majestueux, il n'est plus question de repas, comme autrefois, et la salle à manger se trouve comprise parmi les salons voisins, avec vue sur la cour d'arrivée ou sur les jardins. La fonction de vestibule du grand escalier a disparu, comme, dans celui-ci, les rampes et les paliers monumentaux. Le hall est devenu une salle des fêtes immense; il sert de centre aux pièces d'apparat, toutes de plain-pied, rez-de-chaussée légèrement surélevé, auquel on accède par des terrasses et des degrés extérieurs. Hall, vestibules, salons, salles de musique et de bal, salle à manger, bibliothèques et chambres d'honneur absorbent toute la construction centrale du château. Au-dessus de ces pièces, un ou deux étages sont consacrés au logement et desservis par de petits escaliers.

Les deux corridors courbes qui relient le château à ses annexes passent généralement en plein air; ils sont ornés d'une colonnade et mènent l'un aux écuries, l'autre aux cuisines, buanderie, fruitiers, paneterie et brasserie. Habituellement, le service n'est pas compris dans les sous-sols

du bâtiment principal. De cette manière, les péristyles latéraux, qui semblent au premier abord purement décoratifs, servent aux allées et venues incessantes du personnel. Dans les demeures campagnardes d'une somptuosité moindre, comme dans les maisons de ville, le hall perd de son importance, remplacé par un grand escalier. Toutes ces dispositions subiront, d'ailleurs, plusieurs modifications dans le dernier tiers du XVIIIe siècle.

Le plan des monuments religieux ne diffère pas davantage des meilleurs modèles du XVIIe siècle à son déclin. Les temples présentent un

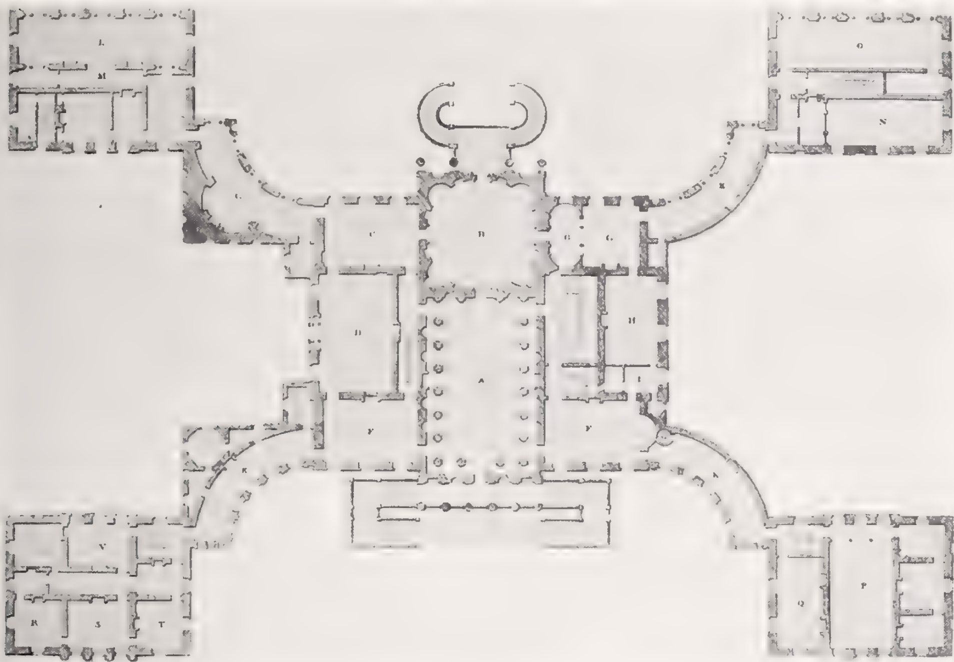


FIG. 581. — Plan primitif de Kedleston, par Paine.

tracé rectangulaire assez allongé, avec un chœur souvent arrondi. Point de transept, d'ordinaire, mais un vestibule sous le clocher, qui donne accès dans l'église. Parfois, ce vestibule est lui-même précédé d'un péristyle; le premier exemple de cette disposition apparaît à St. George's, Hanover Square (1715-1724), de Londres, œuvre de John James. Deux rangées superposées de baies font croire extérieurement à l'existence de deux étages, alors qu'elles éclairent en réalité la même salle au-dessus et au-dessous des tribunes. A Londres, la rangée inférieure est souvent constituée par de fausses baies, afin d'éviter le bruit de la rue. Moins fréquents sont ces clochers dans le style de Wren, composés de formes géométriques superposées sans aucun lien, cubes, cylindres ou cônes. Une mode nouvelle, importée d'Italie et propagée surtout par Archer de War-

wick († 1745), élève des campaniles de style baroque, dont les angles se renflent ou s'incurvent et dont les faces forment des plans concaves ou convexes.

Nous avons énoncé que les successeurs de Vanbrugh et de Hawksmoor marquent un retour de goût au *Palladianism* : en réalité, ils n'ont cessé de jouer avec un nombre très restreint d'éléments architectoniques et se sont perpétuellement copiés. Ces formes, qu'ils ont empruntées au répertoire vénitien, mais qu'ils ont très gauchement combinées entre elles, sont fort alourdies ou maladroitement simplifiées. Les modèles français semblent être passés complètement inaperçus de ces architectes qui ont ignoré, comme Inigo Jones, la façon d'adapter le style italien, ses ordres, ses fenêtres, ses balcons aux besoins réels de la vie

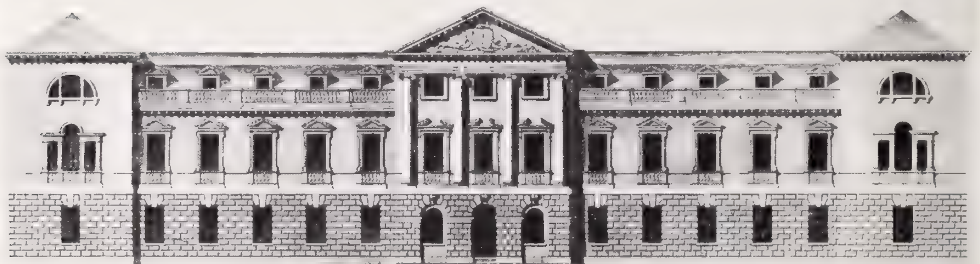


Fig. 582. — Woburn Abbey, par Flitcroft.

anglaise. Ces difficultés, dont se sont joués en France les Boffrand et les Gabriel, ont complètement arrêté les maçons anglais. A cette époque, comme l'a noté Mr. Blomfield, châteaux et palais étaient commencés par l'extérieur : l'architecte et son client se mettaient d'accord en premier lieu sur un dessin de façades digne de quelque réputation parmi les recueils de planches que la mode du moment faisait éditer en grand nombre. Ils prévoyaient ainsi le chiffre des colonnes pour les péristyles et le milieu des façades, pour la décoration du hall, sans souci du plan intérieur. On arrivait à traverser neuf pièces pour aller des cuisines à la salle des festins, et les chambres, les corridors, sans vue possible sur le dehors, étaient parfois condamnés à emprunter un peu de lumière et d'air à d'autres pièces moins déshéritées. Quantité de salles étaient éclairées par le plafond, à cause de la difficulté de faire coïncider les grandes fenêtres de la façade avec les côtés des chambres. Les coffres de cheminées présentent souvent des déviations invraisemblables. Colin Campbell (1734), qui construit le château de Mereworth, en Kent, ne

trouve qu'une solution : entre la coupole en plâtre du hall et le dôme extérieur en plomb, il construit une chambre où convergent les fumées de toute l'habitation, qui s'échappent ensuite par la corniche du lanternon (fig. 379).

La plupart de ces palais ou châteaux ont un très lourd soubassement conçu dans l'ordre rustique, d'un grand appareil et percé de petites baies. Sur ce socle est élevé l'étage noble. Les murs sont décorés de colonnes engagées ou de pilastres, tandis qu'une colonnade détachée souligne chacun des avant-corps. Toutes les fenêtres sont munies d'une balustrade de pierre et surmontées d'un fronton angulaire ou arrondi; plus haut, règne un attique dont les ouvertures sont généralement carrées. Des

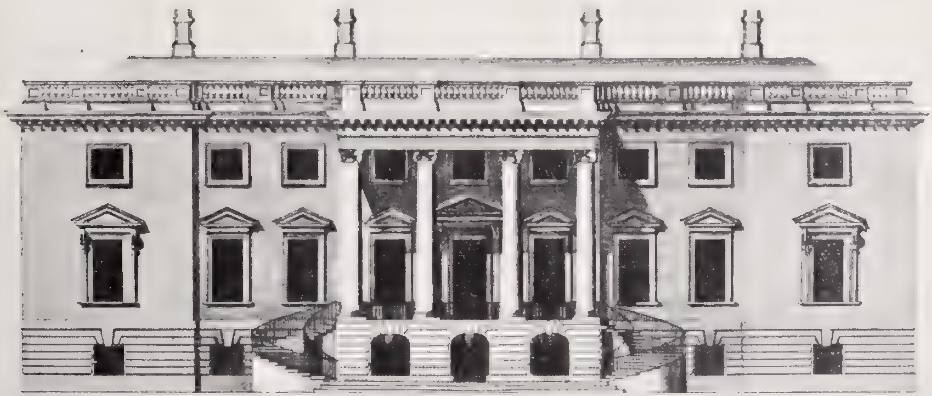


Fig. 383. — Château de Sir Gregory Page, à Twickenham, construit par James, en 1721.

balcons, alternant avec des statues ou des vases, couronnent le tout. Les cheminées sont généralement nombreuses, peu saillantes et massives. Des coupoles basses alourdissent encore ces constructions d'allure déjà pesante; elles sont posées aux angles ou au centre et donnent à certains châteaux l'aspect d'un observatoire. Les façades latérales et les ailes sont fréquemment percées de fenêtres, dites vénitiennes, dont les frères Adam feront plus tard un usage constant. Ces fenêtres sont formées d'une baie centrale haute et arrondie flanquée de deux ouvertures plus étroites et plus basses, d'un tracé rectangulaire; elles offrent une grande surface de vitrage, et, malgré leur aspect classique, s'apparentent aux fenêtres à meneaux de pierre habituelles aux époques précédentes et si pratiques en Angleterre par le fort éclairage qu'elles donnent. D'ailleurs, toute disposition nouvelle est aussitôt reproduite par la gravure et suscite des copies, car, depuis Jones, homme de cour, et Vanbrugh, auteur à la mode, l'art

de la construction est encore tenu en très grand honneur. Les lords pensionnent les architectes et leur procurent les plus belles situations; en retour, ceux-ci font gloire de leur talent professionnel à ces mécènes. Sous cette influence naît une littérature technique très abondante, riche surtout en splendides recueils de planches, où les Kent et les Campbell attribuent au talent de Lord Burlington et de Lord Pembroke les façades les plus somptueuses qu'eux-mêmes ont conçues. Albums énormes et coûteux où voisinent les fantaisies les plus saugrenues et les moins réalisables avec les meilleurs bâtiments élevés en Angleterre au XVIIIe siècle.

Nombre de ces palais ont disparu au cours du XIXe siècle, plusieurs

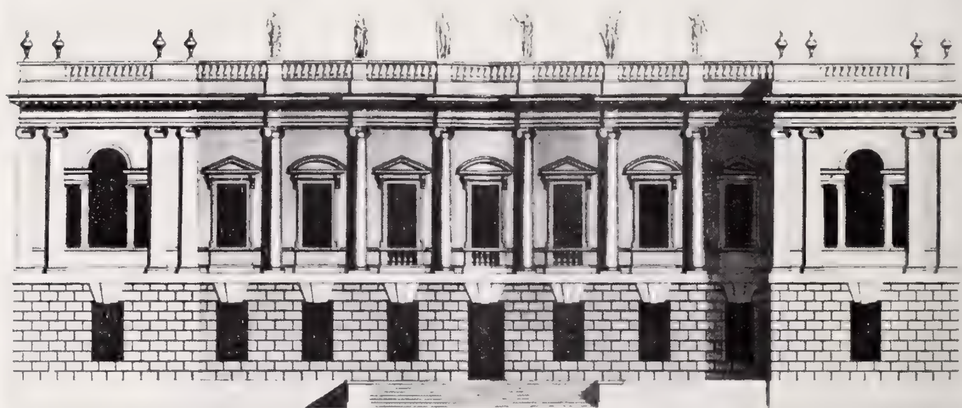


Fig. 384. — Ancienne façade de Burlington House, à Londres, par Campbell.

même, dès l'époque précédente, détruits par des propriétaires effrayés de leur fol entretien. Une des pertes les plus regrettables est celle du château de Sir Gregory Page à Twickenham (fig. 383), élevé par John James († 1746) en 1721, belle et sobre demeure aux avant-corps décorés de colonnades ioniques, dont la pureté et la froideur rappelaient certaines façades françaises d'époque Louis XVI.

Le décor de Burlington House à Londres (fig. 384), dessiné par Colin Campbell, montrait des motifs architecturaux analogues, mais assemblés avec un goût moins châtié, pastiche froid et grandiloquent des palais italiens. Campbell avait également dessiné l'immense château de Wanstead (1720; fig. 385) : un énorme fronton, dominé par une coupole, devait rompre agréablement les lignes horizontales de l'attique.

Ripley († 1755), l'ami de Walpole, a joui, à l'égal de Campbell, d'une

grande notoriété comme auteur du palais de l'Amirauté (1726) à Whitehall : c'était là, pourtant, un titre de gloire bien médiocre. Les hauts murs de brique de cette construction lui donnent l'aspect d'une prison, et la colonnade ionique posée en avant-corps, au fond de la cour, est infiniment désagréable à l'œil par suite de la méconnaissance des modules classiques. En 1760, une « clôture dorique » ajoutée sur la rue par Robert Adam, conception malheureuse de ce grand architecte, n'arrive pas à diminuer le mortel ennui que dégage tout l'ensemble de l'Amirauté.

James Gibbs (1682-1754), élève de Carlo Fontana, est connu comme l'auteur de nombreuses églises londoniennes d'une grande richesse de détails et d'une conception d'ensemble très pauvre. Les tristes façades



Fig. 585. — Château de Wanstead, par Campbell, 1720.

de King's College à Cambridge lui sont attribuées. On lui doit cependant deux monuments intéressants : l'un est le palais du Sénat (1722-1730) de Cambridge, tout à fait analogue comme disposition à la Salle des Festins de Whitehall. L'intérieur de la salle, malgré la profusion des staffs, n'offre pas la beauté du hall conçu par Jones et décoré par Rubens, mais l'extérieur est bien mieux compris comme architecture et d'aspect plus réussi. Sur la façade il n'y a point de décoration entre les deux étages de baies qui éclairent la salle, mais des pilastres corinthiens d'ordre colossal ; et, au milieu du bâtiment, de grandes colonnes engagées donnent à l'édifice une majesté d'aspect très rare en Grande-Bretagne. L'autre monument, œuvre importante de Gibbs, se trouve à Oxford : c'est la bibliothèque Radcliffe (1737-1741). Elle est constituée par un large tambour posé sur un socle circulaire et terminé par une coupole. Les murs sont ornés de niches, de fausses baies et de colonnes géminées ;

mais cette décoration n'arrive pas à alléger son apparence d'énorme bastion.

Le plus célèbre, non le meilleur, des architectes anglais du XVIIIe siècle est William Kent (1684-1748), auteur, peintre, sculpteur, paysagiste, surtout homme à la mode. Ami de Lord Burlington, il se lance tardivement dans l'architecture, et sa grande œuvre témoigne d'une rare incapacité. C'est la célèbre caserne des Horse Guards, à Londres, terminée après sa mort par Vardy. Cette forteresse à l'aspect tourmenté, suite de bâtiments aux formes cubiques et écrasées, en grosses pierres appareillées, est d'une extrême laideur.



Fig. 586. — Temple, à Stowe Park, par Kent.

Kent fut l'initiateur des pavillons grecs, chinois ou gothiques édifiés à profusion dans les jardins irréguliers, dits anglo-chinois, qu'il créa. Le temple de la Vertu antique, de Stowe Park (fig. 586), est charmant de simplicité, tandis que la « maison gothique » d'Esher[1] témoigne d'une recherche inouïe de bizarrerie et d'étrangeté. Avec les jardins réguliers, une des rares traces d'influence française qui se soit manifestée depuis le moyen âge dans un domaine proche de l'architecture disparaît d'Angleterre. Ni les Mansart ni les Robert de Cotte n'ont été connus de leurs collègues anglais, tandis que les parterres français étaient appréciés et imités en Grande-Bretagne; diverses traductions des théories françaises sur les jardins avaient été éditées, depuis Louis XIV, à Londres.

A côté de James, de Campbell, de Ripley, de Gibbs et de Kent, il ne faut pas oublier un architecte étranger, le Vénitien Giacomo Leoni, pensionnaire de Lord Burlington. Appelé en 1715 par le grand mécène de l'architecture pour diriger l'édition de son *Palladio*, il vécut en Angleterre, et y mourut en 1748. Il est regrettable que ses collègues aient si peu profité des modèles qu'il leur fournit. Moor Park en Hertfordshire (1720), le plus grand château qu'il ait élevé, reste un spécimen de beau style et de grande élégance, malgré la perte de ses colonnades et de ses deux ailes, rasées par un propriétaire à la fin du XVIIIe siècle. La tâche de

1. Pour le style gothique anglais au milieu du XVIIIe siècle, consulter les planches du grand album : *Ancient Architecture in the Gothic mode for the ornamenting of Buildings and Gardens*, Londres, 1742.

Leoni était d'autant plus ardue que son œuvre consistait à revêtir de pierre la façade d'un vieux château de briques. Giacomo Leoni n'est pas un innovateur : l'ordre corinthien colossal, les toits plats, tous les motifs dont il se sert sont ceux dont les architectes anglais ont fait un si mauvais usage. De lui émanent deux qualités : l'aisance et le bon goût.

En 1762, les amateurs de belles demeures, las des répétitions architecturales vieilles d'un demi-siècle, accueillent avec enthousiasme le premier volume des *Athenian Antiquities* de Stuart et Revett. L'art grec mis en honneur par cet ouvrage influence les architectes mêmes qui prétendent poursuivre la tradition palladienne. Ce courant nouveau apporte enfin à l'architecture anglaise un sens des proportions, une harmonie, un canon de la beauté, dont l'absence était infiniment regrettable. Le style grec antique convenait malheureusement aussi mal au climat anglais que l'art vénitien du XVIe siècle; peu d'architectes sauront en tirer de bonnes adaptations; le manque d'air et de lumière pèsera longtemps encore sur la demeure anglaise.



Fig. 587. — Cheminée attribuée à Chippendale.
(Musée Victoria and Albert, Londres.)

C'est ainsi que la décoration monumentale passe en Angleterre des formules de la basse Renaissance à un style grec correspondant en France aux productions d'époque Louis XVI. L'art des courbes et des contre-courbes cher aux élèves du Bernin, la grâce tour à tour légère et tourmentée des rocailles ne sont point d'usage ; à peine les rencontre-t-on parfois dans la fantaisie de certaines cheminées ou dans quelques stucs de plafonds, ouvrages habituellement réservés aux ouvriers italiens.

Consacré, codifié par un groupe de dessinateurs de génie, les frères Adam, le goût de l'art grec dépassera les limites du siècle et affectera l'art anglais jusqu'aux environs de 1840. Certains architectes de valeur y

feront cependant opposition et demeureront des retardataires. Les deux plus connus de ceux-ci sont James Paine (1716-1789) et Sir William Chambers (1728-1796), qui, tout en consentant quelque sacrifice à l'esprit nouveau, se maintiennent résolument au style des Hawksmoor et des Campbell. Paine, vers 1760, s'occupe de presque tous les châteaux qui se construisent en Angleterre : il est habile dans la distribution des pièces et sait donner un aspect imposant aux salles de réception. Paine prodigue, au dedans comme au dehors de ses palais, les colonnes détachées et même les monolithes de marbre ; mais la décoration n'est pas la meilleure partie de son œuvre, et, de tous les châteaux qu'il a élevés, le plus parfait est Kedleston en Derbyshire (1761), terminé et décoré par les Adam.



Fig. 388. — Plafond composé par Ware pour Chesterfield House, à Londres.

William Chambers, au contraire, commence par être un décorateur : il va en Chine et aux Indes copier des pagodes et des pavillons pour jardins anglais, dits alors jardins chinois. A la suite de ces voyages, il écrit sa *Dissertation on Oriental Gardening*, point de départ de sa célébrité. Georges III le prend en amitié et lui accorde bientôt les postes les plus brillants ; il le fait même chevalier.

Les œuvres les plus connues de Chambers sont peut-être ces casinos qu'il semble avoir mis à la mode, sortes d'ermitages luxueux où les grands seigneurs pouvaient s'isoler quelques jours dans un coin de leur parc. Minuscules temples à l'extérieur, ces constructions possèdent, à l'étage noble, deux ou trois pièces de réception, avec une chambre ; ils offrent, de plus, la commodité de tous les services d'une vraie maison, disposés en réduction dans des demi-sous-sols. C'est ainsi que l'illusion d'une existence réelle retire à ces pavillons dispendieux[1] le seul charme

1. Le casino le plus célèbre, celui du vicomte Charlemont à Marino, avait coûté un million et demi de francs à l'époque. Le petit château de Bagatelle, avec des dimensions plus grandes, se rapproche du type des casinos anglais.

imprévu de grands bibelots posés pittoresquement dans un parc. Les pavillons gothiques ou orientaux, les ponts et les temples foisonnent à cette époque dans les jardins. Contraste piquant : le monument le plus considérable élevé à Londres, au XVIIIe siècle, a pour auteur ce même Chambers : c'est Somerset House, ancien palais royal, affecté dès ce moment aux bureaux du gouvernement. En reconstruisant Somerset House, Chambers crée une immense cour rectangulaire entourée de grands corps de bâtiments. Les façades extérieures correspondant aux petits côtés regardent, l'une, le Strand, et l'autre, la Tamise. Le monument est énorme, prétentieux, avec des entrées gigantesques et des terrasses; les façades, où l'ordre rustique et l'ordre corinthien se superposent, semblent amoncelées à plaisir. Des attiques et frontons placés en saillie ou en retrait n'arrivent pas à animer cet ensemble froid et incohérent. Les travaux de Somerset House, commencés en 1776, étaient, quand Chambers mourut, sinon achevés, du moins conduits à leur état actuel, car deux prolongements colossaux, que l'architecte rêvait d'ajouter en amont et en aval de la façade sur la Tamise, n'obtinrent jamais le vote des crédits nécessaires. L'aspect de Somerset House est d'ailleurs altéré, à l'heure présente, car les bâtiments que baignait le fleuve à marée haute, la grande arche où les eaux s'engouffraient, sont isolés de la rivière depuis la construction des quais et du pont de Waterloo.



Fig. 589. — Fenêtre, 20, St. James's Square, à Londres, par les Adam, 1772.

Somerset House semble avoir inspiré à James Gandon (1742-1825), élève de Chambers, l'édifice de la Douane de Dublin (1781-1791). La façade de ce monument est immense, d'aspect correct, froid, et le tout est dominé par un dôme, sorte de réduction de celui de

Saint-Paul de Londres. C'est le plus grand travail de James Gandon.

Jusqu'au milieu du XVIIIe siècle, les constructions de second ordre, petits halls campagnards ou modestes maisons de ville, suivent le type mis à la mode par Wren. Ce sont des demeures élevées en briques, plates et nues; leurs angles s'ornent quelquefois de bossages, où des briques noires vernissées forment carrelage sur le rouge cru des façades. Les fenêtres sont rectangulaires, généralement sans entourage, rarement cernées d'une moulure plate en bois peint. Les cheminées, au début du XVIIIe siècle, sont énormes et nombreuses, émergeant des



FIG. 590. — Bibliothèque de Kenwood House, à Londres, par les Adam.

hautes toitures ; elles se profilent, un peu plus tard, derrière des balcons en bois tourné et peint. Les demeures plus soignées ajoutent une porte d'ordre rustique, posée en placage ou cantonnée de deux colonnes supportant un petit toit, et quelque fronton vide vient couronner le milieu de la façade. Vers 1750, les toitures disparaissent définitivement, remplacées par une corniche plate à modillons, le tout en menuiserie. Une nouvelle mode s'établit pour les murs extérieurs, qu'on veut plâtrés et peints en couleurs claires, fréquemment rafraîchies; c'est un moyen d'égayer les surfaces nues et de cacher avantageusement les grosses briques anglaises mal rejointoyées, rugueuses et vite salies.

La décoration intérieure comprend de grandes cheminées, quelques boiseries et des plafonds de plâtre ouvragé. Les cheminées sont en bois, quelquefois ornées d'une petite glace ou d'un tableau rectangulaire; elles sont toujours enrichies de sculptures, rinceaux, acanthes, armes,

têtes féminines, soleils, ouvrages curieux en leur prétention naïve et toujours d'une grande sécheresse de modelé, due au sapin dont elles sont faites. Toutes dénotent une influence hollandaise prépondérante ; des Flamands : Drévot, de Bruxelles, et Laurence, de Malines, ont taillé les meilleures d'entre elles. Au même art pesant et naïf, d'un classicisme puéril, appartiennent les boiseries intérieures et les portes des maisons urbaines ; ces dernières supportent de petits frontons généralement ornés d'un pot de fleurs et de guirlandes de fruits, ou quelquefois sculptés en acajou et percés d'une fenêtre centrale qui éclaire le vestibule. Vers 1724, l'ornement rocaille apparaît dans certaines cheminées : le Musée Victoria and Albert en possède une (fig. 387) qui dépasse, en excentricité, le rococo italien ; on l'attribue au grand ébéniste Thomas Chippendale (? 1700-1762).

Au début du XVIIIe siècle, l'art de décorer les plafonds subit une heureuse transformation. Nous avons vu, à toute époque, les architectes anglais attacher une grande importance à cette partie de la décoration, assez souvent négligée en France. Aux ornements grossiers et lourds, tels que Wren les comprenait, aux imitations sèches de fruits et de fleurs mises à la mode par Grinlin Gibbons, on substitue les compositions pleines d'adresse et de brio des stucateurs italiens. Antari et Bagutti, deux maîtres du genre, sont chargés de tant de travaux, Gibbs les vante de telle manière que les modeleurs anglais doivent abandonner leur métier, faute de clients. Le travail du staff est réservé, dès lors, à des mains italiennes, et, bien que restreint, c'est là encore un point de pénétration du style rocaille dans la demeure anglaise : chutes d'instruments de musique, acanthes, fleurettes, brindilles ornent bientôt tous les plafonds (fig. 388).

LE STYLE ADAM, SON APPLICATION A L'ARCHITECTURE ET A LA DÉCORATION

Les quatre frères Adam, fils de William Adam, architecte assez réputé dans sa province, avaient été initiés par leur père à son métier. Fixés à Londres, ils firent carrière commune et constituèrent une sorte d'association, dont Robert (1728-1792) fut le chef. Grand voyageur, Robert Adam avait étudié les monuments antiques du Midi de la France et de l'Italie. En 1758, les frères Adam, forts de cette collaboration, entreprirent, en ville et aux champs, une série de grandes constructions qu'ils menèrent de front avec des spéculations sur les terrains et la publication d'une admirable série d'albums. De leurs gravures, les unes détaillaient en plans et en élévations les principales créations de leur

goût architectural, les autres fournissaient des modèles aux décorateurs, aux stucateurs, aux ébénistes et aux orfèvres. C'est ainsi que nous assistons, en Angleterre, à la création d'un style tout nouveau, à la fois original et national, que constituent des éléments d'importation étrangère, mais parfaitement refondus. Une assimilation analogue s'est montrée, spontanée et constante, en France, comme dans les autres pays d'Europe, depuis l'introduction de l'italianisme jusqu'aux environs de 1830. L'Angleterre n'avait point participé à ce mouvement; depuis la fin du XVIe siècle, les hésitations de style, les fréquents retours à un goût plus ancien alternaient avec l'importation des formules étrangères qui se manifestaient brutalement et maladroitement. La magnifique intelligence des Adam et leur énorme labeur réussirent à briser cette tradition. Après leur mort, elle se renoua par un nouveau retour au style gothique et par l'abandon progressif de leur grammaire décorative, qui fut épuisée, appauvrie, réduite à néant.



FIG. 391. — Décoration en stuc de l'ancien Ministère de la Guerre, au Pall Mall, 1760.

Le style Adam est l'adaptation la plus savante, la plus adroite aux besoins anglais des architectures grecque et pompéienne. Les palais des grands seigneurs n'essaieront plus d'étonner par le cube énorme des maçonneries, par l'abus de l'ordre colossal, par des dômes géants, qui donnent, sans utilité, à un vestibule la hauteur d'une cathédrale : ils séduiront l'œil par la beauté des proportions, qui ennoblira des salles trois fois moins hautes. L'échelle extérieure est réduite en proportion; si les invités n'ont plus à monter une suite d'escaliers en vis pour gagner une chambre dans l'attique, dehors aussi les rampes s'aplanissent. Au-dessus des frontons armoriés, on aperçoit des calottes très basses de plomb et de verre, qui conti-

nuent à éclairer les salles les plus solennelles ; mais quelle revanche prennent les Adam, quand il s'agit de façades latérales ou quand ils ont à loger un simple bourgeois ! Modernisées par une enchâssure de bois ou de métal, ce sont alors les anciennes *bay-windows* qui réapparaissent, avec leurs grandes surfaces vitrées. Les fenêtres prennent naissance au ras du plancher pour se continuer, par des cintres, jusqu'au plafond en réseaux de plomb moulé, nerveux et adroits, qui en varient l'agrément (fig. 389). Dans les maisonnettes, les tympans des portes d'entrée s'ajourent en de gracieux éventails, et l'on voit réapparaître, en étages superposés, les cages de verre, qui cherchent, hors la maison, la lumière dont le ciel est avare. Dans tout cela, point de réminiscence médiévale : les modèles des minces colonnettes et leurs profils, vrais meneaux d'un nouveau genre, sont empruntés aux fresques pompéiennes. Coulées en fonte, elles suppriment, dans les petites habitations, tous les murs inutiles, donnant plus d'air, plus de clarté. Des cages d'escalier ensoleillées lancent, d'un étage à l'autre, de légères rampes elliptiques aux minces balustres de fer forgé.



Fig. 392. — Fragment de la décoration d'un plafond dans le style Adam.

La décoration intérieure retient toute l'attention des Adam : les pièces deviennent le cadre que garniront des mobiliers de leur invention ; ils les veulent d'une richesse étudiée, mais sans prétention (fig. 390). Si leurs cheminées aux marbres polychromes montrent une élégance et une délicatesse ignorées jusqu'alors des Anglais, les stucs de revêtement des murs et des plafonds sont de purs chefs-d'œuvre. C'est le règne du stuc : la boiserie a disparu, et, partout où ne sont pas tendus des papiers ou des étoffes, se déroulent aux parois des tableaux ou des médaillons à l'antique (fig. 391), moulés par Pergolesi. Ces reliefs, qui

imitent les faïences fines de Wedgwood, sont exécutés en pâtes de Liardet; ils se détachent en blanc, sur fond rose, bleu ou vert. Les hautes frises, la surface entière des plafonds, les grandes voûtes bombées des salles de palais se couvrent d'une abondance d'arabesques (fig. 592), au dessin charmant, à l'exécution pleine de délicatesse. La main-d'œuvre reste italienne, mais l'invention devient anglaise, et l'harmonie des mobiliers complète des ensembles pleins de charme, parfois entachés d'un rien de mièvrerie.

Nous avons dit que Paine avait commencé le château de Kedleston et que l'achèvement (1761-1765) de cette belle résidence avait été confié à Robert Adam. On ne saurait donc reprocher à ce dernier une certaine



FIG. 593. — Les halls de Kedleston, par les Adam (1761-1765).

lourdeur d'aspect préexistante. L'ordonnance somptueuse et légère de l'intérieur montre un goût noble et raffiné (fig. 593). Luton House (fig. 594), construit par les Adam, pour Lord Bute, en 1767, est une demeure basse, ornée d'une longue colonnade corinthienne, avec coupole centrale surbaissée; elle est riche en statues et reliefs extérieurs; elle évoque un style que nous trouverons en France un quart de siècle plus tard[1]. Citons encore, parmi les centaines de maisons élevées dans Londres par les Adam : Lansdowne House, Stratford Place et le quartier des Adelphi, suite de terrasses et de petits hôtels construits sur des tunnels menant à la Tamise.

Les quarante dernières années du XVIIIe siècle ont transformé l'architecture anglaise, si froide et si lourde auparavant : l'ingéniosité

1. Doit-on attribuer à la communauté d'inspiration, ou à quelque influence de l'architecture anglaise, l'hôtel Gouthière à Paris, la pseudo-orangerie de Madame à Montreuil, la Folie-Saint-James à Neuilly, qui rappellent le style Adam?

du plan des demeures nouvelles, leur élégance, leur adaptation au lieu où elles s'élèvent contrastent avec les constructions précédentes. L'architecture, en somme, atteint son apogée au moment le plus brillant de la sculpture et de la peinture anglaises.

LA SCULPTURE ANGLAISE AU XVIIIe SIÈCLE

La sculpture anglaise au début du XVIIIe siècle se révèle sans intérêt et sans beauté : elle n'a même pas le mérite d'être vraiment indigène. Tandis que les architectes anglais essaient de pasticher un style étranger,



FIG. 594. — Luton House, à Londres, par les Adam, 1767.

qu'ils connaissent mal, des praticiens sortis de médiocres ateliers continentaux exécutent sous leurs ordres des travaux de statuaire grossiers : cela suffit à contenter une clientèle ignorante de l'art.

Leur œuvre est sans mérite, mais prétentieuse. Deux vieux sculpteurs anglais, Bird et Cibber[1], travaillent au début du XVIIIe siècle. Deux hommes connus : Scheemaker et Delvaux, se forment dans l'atelier de Bird.

Pierre Scheemaker (1691-1770), venu d'Anvers, après avoir voyagé en Danemark et passé quelque temps à Rome dans un état extrême de misère, trouva enfin à s'occuper à Londres chez son concitoyen Plumier. De là, il passa dans l'atelier de Bird, pour retourner en 1727 à Rome où il édifia sa fortune par la production intensive de réductions d'antiques, copies qu'il expédiait ensuite en Angleterre. De retour à Londres, il se spécialisa dans une fabrication vraiment industrielle de statues pour

1. Voir Tome VI, 2e partie, chapitre XII, p. 790.

façades et jardins. La demande était énorme, et l'atelier de Scheemaker, en possession du plus beau renom. C'est de cet atelier que sont sortis les tombeaux de Sir Henry Belayse, de Sir Charles Wager, de l'amiral Watson, du général et de Mrs. Kirk, du docteur Woodward et de Dryden, la statue de *Shakespeare* faite sur les dessins de Kent, monuments qui furent tous élevés dans l'abbatiale de Westminster. Scheemaker fit couler en bronze sa statue de *Guy*, pour l'hôpital de ce nom, et celle d'*Édouard VI*, pour l'hôpital Saint-Thomas. Le sculpteur anversois quitta Londres, fortune faite, pour revenir au pays natal. Malgré la faveur dont elles ont joui, les œuvres de Scheemaker montrent de la banalité d'invention, une facture hâtive, une grossièreté et même souvent une incorrection frappantes.



Fig. 595. — J.-M. Rysbraeck : Maquette d'une statue de Locke. (Musée Victoria and Albert, Londres.)

Laurent Delvaux de Gand (1696-1778) fut pendant sa jeunesse le camarade de Scheemaker qu'il dépassait par le talent ; se déplaisant à Londres, il alla s'établir à Bruxelles, puis à Lunéville. De ce fait, on retrouve peu de ses œuvres en Angleterre : citons la statue du *Temps*, qui orne, à Westminster, le tombeau du duc de Buckingham († 1721), élevé en collaboration avec Scheemaker.

Un élève de Scheemaker, Sir Henry Cheere de Clapham (1705-1781), ouvrit à l'exemple de son maître un atelier de statues pour jardins, en marbre, bronze et plomb, à Hyde Park Corner. Il reçut également la commande de plusieurs monuments pour Westminster : tombeaux de Sir Edmund Prideaux, du doyen Bradford, de l'amiral Hardy, de l'archevêque Boulter, du capitaine de Sausmarez et de Sir John Chardin ; toutes ces œuvres sont très médiocres. Seul est vraiment beau le buste en marbre de l'évêque *Wilcocks*, mais il n'est pas entièrement de sa main : Cheere fut aidé par son ami Roubillac, sculpteur dont nous étudierons les travaux un peu plus loin.

Artiste très médiocre dans ses débuts, mais plus inégal que mauvais, et très heureusement influencé par Roubillac vers la fin de sa carrière, tel fut Jean-Michel Rysbraeck d'Anvers (1692-1770), élève de Théodore Balant, venu en Angleterre en 1720. Ses monuments de Newton et de

Ben Johnson, sculptés pour Westminster, d'un ciseau rapide, dans un style très emphatique, s'apparentent de très près aux productions de Scheemaker. A côté de ces œuvres sans intérêt, l'on est étonné de trouver la dignité et l'ampleur des statues de *Locke*, exécutée pour la bibliothèque de Christ Church à Oxford (fig. 595), de l'architecte *Gibbs* et du docteur *Radcliffe*, faites pour la Bibliothèque Radcliffe, à Oxford également. Les bustes en marbre de *Gibbs*, à St. Martin's in Fields de Londres, et de l'ambassadeur *Matthew Prior* (fig. 596), à Westminster, sont des œuvres d'une belle tenue et de beaucoup de finesse, rappelant la manière de Nicolas Coustou.



Fig. 596. — J.-M. Rysbraeck : Buste de Matthew Prior.
(Abbatiale de Westminster.)

ROUBILLAC

Nous avons vu que l'architecture anglaise, pour prendre quelque essor, devait attendre la venue d'un goût plus raffiné qui se manifesta dans les quarante dernières années du siècle; la sculpture, plus favorisée, devait, dès 1738, se transformer brusquement et complètement sous l'influence d'un excellent artiste français, et briller ensuite d'un vif éclat. L'auteur de cette révolution fut Jean-François Roubillac (1695-1762), lyonnais, successivement élève de Nicolas Coustou, puis de Balthazar, sculpteur de l'Électeur de Saxe. Son esprit prompt et inventif, son ciseau habile à tous les exercices académiques étonnèrent le public anglais habitué aux figures sans vie, aux anatomies négligées, aux gestes timides ou forcés des statues: il provoqua l'admiration par l'aisance, la vie et, plus encore, la variété de sa technique, par le « grain » qu'il savait communiquer au marbre pour indiquer les rochers, les étoffes, les fourrures et les chairs nues. Son influence sur ses confrères de Londres fut immédiate et prépondérante; leur art sortit brusquement du marasme où il languissait.

Roubillac, arrivé en 1738, était entré chez Carter et Cheere pour sculpter des statues de jardin, quand, presque aussitôt, « il eut, nous dit Reynolds, la bonne fortune de ramasser dans la rue le portefeuille de Sir Edward Walpole, et ce grand seigneur prit immédiatement goût à son esprit et à son talent ». Il lui commanda pour son parc de Vauxhall

un monument à Hændel, qui fut terminé en 1738 et payé soixante-quinze mille francs à son auteur. Placée dans une niche, la statue du grand musicien le montrait en pleine inspiration, agité et les vêtements en désordre, la figure rayonnante et extatique; au-dessus apparaissaient un violoncelliste et deux enfants. Le succès fut prodigieux, et il valut à Roubillac, pour ce même jardin, la commande d'une statue en plomb de *Milton*, assis sur un rocher. Ces deux œuvres semblent avoir complètement disparu; la première, plusieurs fois déplacée dans le parc même, aura péri à l'époque du lotissement de Vauxhall Gardens. — Pour Strawberry Hill, Walpole fit faire à Roubillac un buste polychromé du sculpteur *Cibber* (fig. 397) : celui-ci nous est parvenu, et figure maintenant à la Galerie nationale de portraits; c'est un morceau plein de vie, d'esprit et de bonhomie.



Fig. 397. — J.-F. Roubillac : Buste du sculpteur Cibber.
(Galerie Nationale de Portraits, Londres.)

Roubillac, sûr d'une clientèle, put dès lors ouvrir un atelier; il s'établit à Peter's Court, et les commandes affluèrent. Il se fit une spécialité de monuments du genre historique, conviant le public anglais aux allégories les plus débordantes de lyrisme et entraînant à sa suite toute l'école anglaise de sculpture. Roubillac ne fut pas seulement pour ses collègues un initiateur, mais aussi un grand libérateur. Depuis les temps lointains de Stone et de Le Sueur, aucun sculpteur n'avait été autorisé à faire une statue ou un tombeau de son inspiration; le dessin en était toujours confié à quelque architecte, dont les tracés de perspectives étaient souvent irréalisables dans l'espace. Ces sculpteurs, privés d'argent et de relations, pour la plupart étrangers, restaient ainsi à la merci des Hawksmoor, des Gibbs et des Kent, qui les traitaient avec une désinvolture inconcevable. Si l'influence de Roubillac fut énorme, elle se limita cependant aux ateliers de Londres; les sculpteurs provinciaux, d'ailleurs peu nombreux, persistèrent pendant toute la seconde moitié du XVIIIe siècle dans les erreurs de leurs devanciers.

Les plus belles œuvres de Roubillac qui nous soient parvenues sont rassemblées dans Westminster. En premier lieu, le tombeau monumental de John duc d'Argyll et de Greenwich († 1742), formé d'un sarcophage posé sur un socle qu'ornent des reliefs et que gardent, sur les côtés, deux

figures : l'Éloquence et la Sagesse. La Renommée écrit l'histoire du duc, mais, en le voyant défaillir, elle s'arrête, veut le soutenir et éclate en sanglots. Minerve apparaît et témoigne de sa douleur; l'Éloquence, inspirée, se met à parler. Celle-ci était, à l'époque, la figure la plus réputée de cet ensemble : Walpole la jugeait « d'une maîtrise et d'une grâce extrêmes ». Un peu plus tard, Canova dira d'elle : « C'est une des plus



Fig. 398. — J.-F. Roubillac : Tombeau de Sir Peter Warren.
(Abbatiale de Westminster.)

nobles statues que j'aie admirées en Angleterre ». De dimensions moindres, mais d'une composition plus groupée et plus réussie, est le tombeau de Sir Peter Warren († 1752; fig. 398). Hercule pose sur un socle le buste de cet officier, tandis que la Marine anglaise, une charmante femme éplorée, s'apprête à couronner de lauriers l'image du héros. Sur le socle, près d'une ancre et d'un canon, une corne d'abondance se vide; derrière le monument, un mur, maintenant supprimé, se drapait d'un pavillon britannique qui en formait anciennement le fond.

Dans la même enceinte, outre les tombeaux de Wade, des généraux Fleming et Hargrave, de Hændel, on admire celui de Lady Nightingale, une des œuvres dernières de Roubillac, qui surpassa comme célébrité toutes les autres. Le thème n'est pas sans analogie avec celui du monument de l'abbé Languet de Gergy, sculpté onze ans auparavant, en 1755, par Slodtz pour l'église Saint-Sulpice de Paris : la Mort sort d'un caveau et darde un trait sur Lady Nightingale ; son mari, assis près d'elle, se lève pour soutenir l'épouse défaillante et repousser le spectre menaçant. Un peu théâtral, le groupe des époux est néanmoins d'une sentimentalité délicate et charmante ; il perd à être entouré des figures de tout style qui encombrent le transept nord de l'église. Citons encore du même sculpteur le tombeau de Henry Chichele à All Souls College d'Oxford et, à Broughton en Northamptonshire, celui de la duchesse de Montagu.



Fig. 599. — J.-F. Roubillac : Maquette d'une statue de Shakespeare.
(Musée Victoria and Albert, Londres.)

Roubillac reçut également commande de statues nombreuses : celles du président *Duncan Forbes* pour la ville d'Édimbourg, de *Georges Ier* et de *Charles, duc de Somerset*, pour le palais du Sénat de Cambridge, de *Newton* pour Trinity College dans la même ville, celle, enfin, de *Shakespeare* pour le jardin de l'acteur Garrick à Hampton, transportée maintenant dans le vestibule du Musée Britannique, dont l'esquisse figure au Musée Victoria and Albert (fig. 599).

Quantité de bustes sont dus au ciseau de Roubillac : ceux de *Chesterfield*, *Bentley*, *Mead Folkes*, *Willoughby* et *Ray* se voient en marbre à Trinity College de Cambridge, et leurs modèles en terre cuite ou en plâtre sont exposés dans la galerie céramique du Musée Britannique. Citons encore, parmi beaucoup d'autres, à la Galerie nationale de portraits, celui de *Hogarth* et, à Oxford, ceux du docteur *Frewer*, dans la

bibliothèque de Christ Church, et de *Richard Frewin*, dans la Bibliothèque Radcliffe. Tous ces portraits allient un extrême réalisme à une facture nerveuse et pétrie d'esprit.

Roubillac s'était marié en 1752 et avait profité de l'occasion pour faire le voyage de Rome.

LA SCULPTURE ANGLAISE APRÈS ROUBILLAC

Joseph Wilton (1722-1803) est le premier sculpteur anglais dont l'éducation artistique puisse suivre un cours normal et jouir de l'avantage d'une formation académique. Il est le fils d'un entrepreneur enrichi, et travaille d'abord sous Delvaux à Bruxelles, puis, de 1744 à 1747, sous Pigalle. Avec Roubillac, il part pour Rome, où il demeure quatre années, et passe un temps égal à Florence. Les copies d'antiques qu'il envoie d'Italie sont très appréciées en Angleterre. A son retour, il est nommé conjointement avec le peintre Cipriani conservateur d'un petit musée de moulages formé par le duc de Richmond. Il reçoit aussi le poste de sculpteur des carrosses du roi, et, à ce titre, il exécute la voiture du sacre de Georges III. Wilton est le premier sculpteur anglais qui ait refusé un travail sur un dessin d'architecte. Son œuvre inégale n'est pas celle qu'on pourrait espérer d'un élève de Pigalle. Ses personnages sont de facture correcte, mais ses compositions touffues sont peu agréables à l'œil : tel ce monument du général Wolfe, le vainqueur de Québec, commandé par l'État pour Westminster. L'emplacement défectueux qu'il occupe nuit à l'effet des reliefs du second plan, et ceux-ci masquent mal le fond très encombré sur lequel le monument se profile. Le sujet représente Wolfe frappé en plein triomphe : il porte la main à sa blessure, soutenu par un grenadier; un sergent de highlanders est debout à ses côtés. Une Victoire, d'un joli style grec, plane au-dessus de lui, et deux lions sont couchés à ses pieds. Un relief de bronze encastré dans la base du monument donne une vue d'ensemble de la bataille : cette partie est l'œuvre de l'Italien Cappizzoldi, ami du sculpteur, venu de Rome avec lui.

Du même Wilton, on voit encore à Westminster un monument funéraire médiocre élevé à l'amiral Holmes, le tombeau du comte et de la comtesse de Mountreath, enfin, beaucoup plus réussi, celui de Stephen Hales.

La partie la plus attrayante de son œuvre se compose d'une suite de bustes, parmi lesquels nous citerons ceux de *Chesterfield*, au Musée Britannique, de *Newton*, à la Bibliothèque Bodléienne d'Oxford, de *Cromwell* et de *Roubillac*, à la Galerie nationale de portraits. L'élégante

statue de *Georges III*, à Berkeley Square, fut fondue sous les ordres de Wilton. C'est en grande partie à lui que l'Angleterre doit la création de son Académie royale.

Un sculpteur dont le génie fut inégal comme celui de Wilton, Thomas Banks (1735-1805), élève de Kent et de Scheemaker, guidé par Cappizzoldi, avait obtenu la médaille d'or de 1770. L'Académie royale l'envoya travailler à Rome, où il demeura sept ans à faire des bas-reliefs qui contribuèrent à sa réputation. Le peintre Reynolds était grand amateur de ses ouvrages tout inspirés de l'art grec dont la mode passait de l'architecture anglaise à la sculpture. L'impératrice Catherine II ayant acquis de Thomas Banks la statue de l'*Amour saisissant une âme figurée par un papillon*, le sculpteur en tira prétexte pour aller en Russie, où il pensait être mieux apprécié que dans sa patrie. La tsarine, enchantée de son acquisition, fit élever au petit dieu un temple dans les jardins de Tsarskoe-Selo, mais elle ne fit au sculpteur anglais que la commande d'un monument de pierre symbolisant la *Neutralité armée*. Déçu, Banks repartit pour l'Angleterre, où il exécuta en 1782 un groupe, actuellement détruit, *Achille pleurant Briséis*, qui lui valut un réel succès. Deux reliefs : *Thétys baignant le jeune Achille*, aujourd'hui à la British Institution de Londres, et *Thétys et ses nymphes se joignant à Achille pour pleurer Patrocle*, consacrèrent sa célébrité. En 1784, il fut nommé membre de l'Académie royale, apportant comme morceau de réception un *Titan foudroyé*.

Dans la nécropole de Westminster, Banks éleva pour la Compagnie des Indes le tombeau de Sir Eyre Coote († 1783), vainqueur d'Haïder-Ali et des Français. La Victoire suspend à un trophée le portrait du général ; de riches armures orientales, un guerrier du Mysore dans les chaînes et jusqu'à un éléphant alourdissent ce cénotaphe. Le tombeau des deux officiers Westcott et Burges, élevé dans l'église Saint-Paul de Londres aux frais de Georges III, est conçu dans le même esprit. De l'atelier de Banks sont encore sortis les monuments du docteur Watts et de Woollet à Westminster, de Shakespeare à la Shakespearian Gallery du Pall Mall.

Il faut arriver à Joseph Nollekens (1737-1823) pour pouvoir louer sans restriction un sculpteur anglais. Fils d'un peintre anversois établi à Londres, Nollekens est recueilli par Scheemaker, compatriote de son père. Tout jeune encore, une maquette et un bas-relief lui méritent deux prix de la Société des Beaux-Arts et lui valent le séjour de Rome. Nollekens vit là, comme beaucoup de ses compatriotes, de copies d'antiques destinées aux parcs anglais. A son retour d'Italie, déjà connu, il est admis à faire le buste du roi et celui du *Docteur Johnson*. En 1760, il ouvre un atelier; en 1772, il est reçu à l'Académie royale. La tour-

nure industrielle que Nollekens sut donner à sa production, jointe à une avarice sordide, lui procura la richesse. Dès son séjour à Rome, il s'était mis à organiser un trafic de statues antiques, mêlant aux œuvres authentiques des copies ou des pastiches. Plus tard, s'aidant d'un moulage et de portraits, il composa un buste de *William Pitt, comte de Chatham*; et le grand Fox, lui-même, consentit à poser devant Nollekens pour son propre buste (fig. 400). La popularité de ces deux modèles était si générale que le sculpteur réussit à vendre soixante-dix répliques en marbre et six cents en plâtre de chacune de ces effigies.

Nollekens fit pour le palais du Sénat de Cambridge une statue de *Lord Chatham* et pour l'église de Westminster le fameux *Tombeau des trois capitaines*, Bayne, Blair et Lord Manners, tués aux Indes dans un combat naval. Ce monument date de 1795; il était adossé au mur du transept nord de Westminster, mur détruit depuis lors. Au premier plan, suivie d'un énorme lion, l'Angleterre, sous les traits de Minerve, écoute le récit de la mort des héros, que lui fait l'Océan, beau vieillard au geste oratoire, appuyé sur un cheval marin. Un peu en arrière, des enfants suspendent les médaillons des trois capitaines à une colonne rostrale que surmonte une Victoire tout inspirée de l'art grec. C'est une composition pleine d'ampleur et de grâce, d'une exécution à la fois robuste et fine.

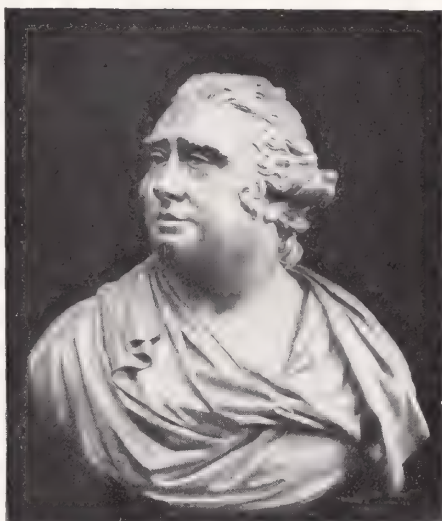

Phot. Walker et Boutall.

Fig. 400. — J. Nollekens : Buste de Fox.
(Galerie Nationale de Portraits, Londres.)

John Bacon le Père (1740-1799), sculpteur aussi remarquable que Nollekens, était né à Southwark en Surrey. Il avait consacré ses premiers efforts au modelage de figurines en terre cuite, et, dès 1762, était entré dans la Coade's Artificial Stone Manufactory de Lambeth, où l'une de ses premières œuvres, et des plus populaires, avait été une tête colossale d'*Ossian*, qui surmontait le portail de l'usine. Bacon fournissait à Coade les modèles en terre de groupes et de statues grandeur nature, ainsi que de tous les autres éléments utilisables pour la décoration des façades: vases, agrafes, cartouches et chutes de fleurs, qui étaient ensuite moulés en ciment. En 1769, Reynolds lui avait fait décerner, pour un petit relief d'*Énée et Anchise*, la première médaille d'or accordée à un sculpteur par l'Académie royale. Parmi les œuvres que Bacon a signées, celles qui sont effectivement de lui montrent une grande délicatesse

d'exécution, telle cette belle statue de *Mars* faite en 1770 pour l'Académie royale, tels, à Westminster, la stèle de William Mason (fig. 401) et le grand monument de Lord Chatham († 1778). Très bien composé, ce dernier était autrefois adossé au mur du transept, comme celui des trois capitaines; depuis la destruction de ce mur, il se détache sur le vide, ce qui en gâte l'effet. Dominant la base arrondie du monument, l'Angleterre, appuyée sur son écu et son trident, commande à Neptune et à la Terre étendus à ses pieds. Derrière elle, mais à un étage supérieur, est posé un sarcophage où sont assises les statues de la Force et de la Prudence. Au-dessus, dans une niche cintrée, apparaît Lord Chatham, drapé dans son manteau de pair, qui accentue ses paroles d'un geste plein d'éloquence. La composition de ce très grand mausolée est fort harmonieuse; chacune des figures témoigne d'une alliance parfaite entre la pureté des lignes antiques et la grâce du XVIII[e] siècle.



FIG. 401. — Bacon le Père : Tombeau de William Mason (1799).
(Abbatiale de Westminster.)

Citons encore, de Bacon le Père, le portrait de *Georges III*, à la bibliothèque de Christ Church d'Oxford, et, à Saint-Paul de Londres, les tombeaux du docteur Johnson et de Howard.

On est surpris, après avoir admiré plusieurs sculptures de Bacon, qui sont de purs chefs-d'œuvre, de voir signés par lui des monuments et des figures de grandes dimensions d'un art très défectueux. Nous classerons parmi ces derniers deux groupes célébrant la Tamise, à Somerset House, et, à Westminster, le monument funéraire de Lord Halifax. C'est que l'artiste, comme certains de ses compatriotes, a sacrifié l'art au commerce: il s'est contenté de fournir aux praticiens travaillant sous ses ordres de rapides esquisses en terre ou en plâtre, exécutées ensuite de façon malencontreuse. Combien de monuments ainsi négligés ont quitté l'atelier de Bacon pour aller orner Kingston ou Calcutta!

Avant de traiter l'œuvre du dernier grand sculpteur anglais du XVIIIe siècle, John Flaxman, le plus charmant et le plus délicat d'eux tous, il est indispensable de rappeler un travail auquel il contribua et qui l'influença : je veux parler de la création des manufactures d'Etruria par Josiah Wedgwood (1730-1795), qui eut un retentissement hors de sa sphère sur les stucs décoratifs des appartements et même sur la statuaire. C'est en grande partie cette influence qui fit régner sans restrictions en Angleterre le goût de l'antique, avec tout son raffinement et aussi ses germes de décadence et de mort. D'une famille modeste du Staffordshire, Wedgwood débuta par des imitations d'onyx et d'agathe ; il fut reçu à la maîtrise en 1759 et put agrandir rapidement sa fabrique. Créé potier de la reine en 1762, il quitta son pays de Burslem pour acheter en territoire voisin un emplacement où il construísit une usine importante. Une cité ouvrière (1769), qu'il baptisa du nom d'Etruria, entourait sa manufacture. Les poteries marbrées ou de couleur crème qu'il fabriqua en grandes séries n'ont évidemment pas de rapport avec la sculpture ; mais, dès que Wedgwood eut trouvé sa terre noire et dure à grain fin, dite *black basalt*, il fit appel aux modeleurs les plus adroits pour les moules de ses bustes, de ses plaquettes et de ses médaillons dits « célébrités anciennes et modernes ». En 1777, il inventa les poteries jaspées dont les reliefs, généralement blancs, sont appliqués sur fond bleu, vert, rose, brique ou noir, et qui se prêtent à mille usages différents. Wedgwood demanda ainsi des modèles à Roubillac, Flaxman, Hackwood, Tassic, Lady Templetown, Lady Diana Beauclerk. D'innombrables copies d'antiques en *jasper ware*, dont les dimensions variaient, allant des petits camées à la taille d'un vase Barberini (Portland vase), propagèrent à travers l'Angleterre des modèles très parfaits et très admirés de l'art romain et de l'art grec ; ces adaptations pénétrèrent jusqu'à ces ateliers provinciaux dont nous avons dit le style arriéré.



Fig. 402. — J. Flaxman : Médaillon de l'auteur, 1778.
(Musée Victoria and Albert, Londres.)

Le type accompli de l'artiste formé à l'école du potier d'Etruria fut John Flaxman d'York (1755-1826 ; fig. 402), sculpteur qui seconda le mieux Wedgwood par son goût et par ses modèles. Dès 1770, il avait exposé au salon un *Neptune* en cire, qui ne lui avait pas obtenu la récompense souhaitée ; pour gagner sa vie, il fut forcé de créer des modèles de frises

classiques et des portraits en médaillons, destinés à la reproduction en *jasper ware*. En 1787, il se maria et partit pour Rome, d'où il envoya sept années durant de petites cires à Josiah Wedgwood, en même temps qu'il ornait d'illustrations des éditions anglaises d'Homère, d'Eschyle et de Dante. Flaxman dut à cet exercice une adresse et une élégance consommées dans les petits travaux, mais il perdit un peu la pratique du ciseau. Nul mieux que lui ne modelait à échelle réduite les scènes homériques, les sacrifices, les jeux d'enfants (fig. 403) pour faïence fine, les statuettes telles que le *Cupidon au repos* ou le *Flûtiste*, aujourd'hui au Musée Victoria and Albert; il devait recourir à des sculpteurs de second ordre pour l'exécution des grands monuments qui lui étaient confiés. Malgré cela, Flaxman aimait à entreprendre ces œuvres colossales, qui n'ajoutaient rien à sa gloire; il chercha longtemps et en vain à faire adopter son projet d'une Britannia géante pour couronner la colline de Greenwich. Les tombeaux signés de son nom, mais dont il n'a jamais exécuté que la maquette, abondent en Angleterre : citons, à Westminster, ceux du capitaine Montague, de Paoli, du capitaine Miller, de Lord Howe et de Warren Hastings. Le plus connu de tous, celui de William Murray, comte de Mansfield, avait fait l'objet, à Rome, d'une charmante maquette qui fut exposée en 1796; l'agrandissement lui ôta tout son charme, et fut seulement terminé en 1804. L'ensemble, de forme pyramidale, est dominé par la statue de Lord Mansfield, assis dans un fauteuil. A ses côtés se tiennent Minerve et la Justice; derrière lui, une figure pleurante : ces trois statues sont posées sur une base en escalier. Les personnages allégoriques montrent une facture froide et sommaire, tandis que la tête du lord, évidemment retouchée par Flaxman lui-même, dénote une exécution fine et spirituelle.



Fig. 403. — J. Flaxman : Modèle de vase en faïence fine.
(Musée Victoria and Albert, Londres.)

L'apport des formules antiques amené par les faïences fines fit progresser la sculpture en délicatesse et en bon goût. C'est de cette évolution que naquit en Angleterre un style analogue au style Empire français. Ces camées, ces vases avec personnages isolés, tous sur le même plan, sans décor de fond sinon quelque autel ou palmier, fournissent, dès 1780, aux sculpteurs des modèles d'un goût inconnu en France avant les pre-

mières années du XIXe siècle. Toutes les décorations en stuc des Adam et de leurs imitateurs, pleines de fantaisies, anticipent sur le style général de l'époque. Vers 1800, une nouvelle et brusque orientation devait les proscrire en faveur de la nudité absolue des intérieurs. La statuaire suivit le même mouvement pour aboutir au style lamentable de Chantrey. Ce sont là des conséquences que ne prévoyaient ni Wedgwood, ni Flaxman dont l'effort était louable et intéressant.

BIBLIOGRAPHIE

Architecture et sculpture : G.-H. BIRCH. *London Churches of the XVIIth and XVIIIth centuries*, Londres, 1896. — GEO RICHARDSON. A *book of Ceilings*, 1776. — FIELD ET BUNNEY. *English domestic Architecture of the XVIIth and XVIIIth centuries.* — LANGLEY BATTY. *Gothic Architecture*, Londres, 1747. — R. ET J. ADAM. *The work in Architecture of R. and. J. Adam*, Londres, 1901; *The decorative work of R. and J. Adam*, planches, Londres, 1901. — J.-A. GOTCH. *The Growth of the English House*, Londres, 1909. — J.-I. SMITH. *Nollekens and his time*, Londres. 1894.

CHAPITRE XIV

LA PEINTURE ANGLAISE AU XVIIIe SIÈCLE[1]

Le XVIIIe siècle est, pour l'art anglais, quelque chose comme la saison prodigue où les sèves peu à peu accrues, les germes longtemps en sommeil s'épanchent et éclosent à la fois, sous l'action d'une température propice. Ce qu'il y a d'original et de fort dans le tempérament britannique avait, jusque-là, fermenté, sans s'extérioriser dans des formes appropriées à la diversité des esprits et des circonstances. Qu'une période favorable s'ouvrît enfin, et tout s'épanouirait en même temps.

Les guerres civiles avaient pris fin, en 1690; la paix intérieure ne devait plus guère être troublée qu'une fois, en 1745. Une ère d'hégémonie venait de s'ouvrir pour l'Angleterre avec le traité d'Utrecht. La généralisation de l'aisance dans le royaume, en engendrant des loisirs, provoqua la curiosité des esprits, que stimulaient, d'autre part, l'éclat et le retentissement des débats politiques, l'ironie colorée des pamphlets et qu'ouvrait, en même temps, à la curiosité de la vie, au souci des problèmes moraux, cette illustre dynastie de publicistes qui compte Addison, Steele et Johnson. La complexité croissante des rapports sociaux multiplia les professions libérales, renforçant d'autant la classe éclairée. L'art ne pouvait que profiter grandement de ce double progrès, économique et intellectuel. Le frein que lui avait trop longtemps imposé l'intolérance puritaine s'était relâché peu à peu. La mode des portraits peints s'étendit, avec l'orgueil des fortunes faites; le luxe du mobilier appela, comme complément, des objets d'art et des toiles décoratives. La demande s'accroissant, la production se développa; des ateliers de peinture s'ouvrirent, dispensant, à peu de frais, le savoir technique nécessaire. Des genres jusque-là presque complètement délaissés trouvèrent des amateurs, partant, des praticiens. Les déplacements, facilités

1. Par M. Henry Marcel.

par la sûreté relative des routes et les progrès des moyens de locomotion, mirent les citadins en contact avec les parties pittoresques du royaume; les voyages à l'étranger se multiplièrent. L'art du paysage prit, dès lors, un essor rapide.

Un homme de génie, Hogarth, attira l'attention sur les ressources qu'offraient à l'observation artistique les différents milieux sociaux avec leurs vices et leurs ridicules propres, les divertissements publics, le mouvement des rues. La peinture de genre s'essaya, à sa suite, à l'étude satirique des mœurs; mais les lenteurs du métier la détournèrent vers les pratiques, plus expéditives, de la gravure en couleurs.

Cette diversité de directions nécessite un classement: nous étudierons successivement les trois grands protagonistes qui rayonnèrent à la fois sur plusieurs genres; puis, séparément, la peinture de style, le paysage, la peinture de mœurs et l'art du portrait.

LES PROTAGONISTES

Hogarth. — William Hogarth naquit à Londres, le 10 novembre 1697, de Richard Hogarth et d'Anne Gibbons. Le père, typographe de sa profession, était cultivé; il composa un dictionnaire français-latin et publia une Introduction à l'étude de l'anglais, du latin et du grec. Le dessinateur s'éveilla vite dans son fils; mis en apprentissage chez un graveur sur vaisselle plate, il s'essaya à inciser le cuivre, mais d'original et non plus sur des dessins étrangers. De ses premières compositions, on a conservé une estampe emblématique de l'affaire de la mer du Sud et une autre, *La loterie*, où se révèle l'étude attentive de Callot. En 1723 (son père était mort en 1718), ce sont huit illustrations pour les *Voyages* d'Aubry de la Moteraye, sept pour les *Nouvelles métamorphoses* (*L'âne d'or*, d'Apulée). En 1724, il publie, à son compte, *Mascarades et opéras*, où il raille la frivolité du goût public; puis ce sont diverses planches, parmi lesquelles vingt-huit vignettes pour le *Hudibras* de Butler (1726). Une parodie du tableau d'autel de St. Clement's Danes, œuvre de l'architecte, peintre et dessinateur de jardins en vogue Kent, semble l'avoir mis en crédit auprès du rival de celui-ci, Thornhill; le jeune homme fréquenta son école d'art, où l'on travaillait d'après le modèle vivant. Le *Hudibras* forme deux séries: une petite, de seize planches, où il utilisa des compositions étrangères publiées en 1710; l'autre, en un format plus grand, de douze planches entièrement originales, mais assez faiblement caractéristiques, dont, cependant, les dernières, *La rencontre du Skimmington* et *Le brûlement des « rumps » à Temple Bar*, montrent déjà de l'habileté

à disposer les foules. En 1728, apparaissent les premières peintures de Hogarth; ce sont des « sujets de conversation » : l'*Assemblée de Wanstead*, le *Comité de la Chambre des communes interrogeant Barnbridge* (à la Galerie nationale de portraits), des scènes tirées de l'opéra de Gay, *Le mendiant*, *Le politicien*, *La famille Wollaston*: *Une troupe d'enfants jouant « La conquête du Mexique »* de Dryden, sur un véritable théâtre (à Holland House), où il groupe, avec beaucoup de naturel, tant sur la scène que dans la salle,



Phot. Trustees of the Sir John Soane Museum.

FIG. 404. — Hogarth : La Carrière du roué (2e tableau).
(Musée Soane, Londres.)

quinze personnages. Lié d'amitié avec John Thornhill, fils du peintre, il enlevait, à quelque temps de là, avec sa connivence, la fille unique de ce dernier et l'épousait secrètement. Le ménage, assez longtemps contrarié par l'opposition du père, fut, néanmoins, fort heureux. Hogarth fit diverses peintures au Vauxhall, dont une : *Henri VIII et Anne Boleyn*, s'est conservée. Il gravait, entre temps, un frontispice, pour la *Tragédie des tragédies*, de Fielding, *La porte de Burlington*, où sont satirisés Kent et Pope.

Mais nous arrivons aux grandes œuvres : *La carrière de la prostituée* (*A harlot's progress*, au Musée Soane, en six tableaux) paraît avoir été terminée en 1731; c'est cet ouvrage qui, par son mérite éclatant, aurait

réconcilié Hogarth et son beau-père. L'artiste grava, peu après, lui-même, ces compositions, à une guinée la suite. Il y eut douze cents souscripteurs. Le succès auprès du public fut considérable et provoqua des imitations de toutes sortes. Hogarth, lésé dans ses droits, rédigea, en 1735, une pétition au Parlement, tendant à faire assurer aux artistes la propriété exclusive de leurs ouvrages; elle fut accueillie, et le principe en a passé dans l'Acte 8 de Georges II, chapitre XIII. *La carrière du roué*



Phot. N. G

Fig. 405. — Hogarth : Le Mariage à la Mode (1er tableau : Le Contrat).
(National Gallery, Londres.)

(en huit tableaux, au Musée Soane) fut commencée quelque temps après celle de la *Prostituée*; dès 1735, on voit Hogarth occupé à la graver. *La foire de Southwark* (au duc de Newcastle), scène populaire, animée d'épisodes divers et toute grouillante de foule, date de la même époque. Puis vint *La conversation nocturne moderne* (1733), où, sous un titre ironique, le peintre exprime les divers degrés d'ivresse d'onze buveurs. La mort de Thornhill, en 1734, mit l'école de dessin qu'il dirigeait aux mains de Hogarth. Elle fut très achalandée jusqu'en 1768, date de la fondation de l'Académie royale, qui hérita de ses bustes, statues, figures anatomiques, etc. Hogarth y a peint une *Séance de modèle nu*, éclairée à la lampe (à Burlington House). Vers cette époque, il crut devoir aborder la

grande peinture, avec *La piscine de Bethseda* et *Le bon Samaritain* (1736), tous deux dans l'escalier de St. Bartholomew's Hospital. Beaucoup plus heureux dans la peinture de genre, il donnait, en même temps, quelques compositions charmantes : *Le poète dans la détresse* (*The distressed poet*, Collection du duc de Westminster), des fidèles endormis autour d'un prédicateur (*The sleeping congregation*), *Les comédiennes ambulantes* (brûlé en 1874), les *Quatre parties du jour* (1738 : *La nuit* et *Le matin*, à Lady



Phot. N. G

Fig. 406. — Hogarth : Le Mariage à la Mode (2e tableau : Peu après le mariage).
(National Gallery, Londres.)

Heathcote, *Midi* et *Le soir*, au comte d'Ancaster). Ces ouvrages furent ensuite gravés par l'artiste. Les thèmes choisis dans la dernière suite sont : les feux de joie de la nuit anniversaire de la Restauration; Covent Garden, un matin d'hiver; la sortie de la chapelle française de Hog Lane; un bourgeois et sa femme revenant de Sadler's Wells, un soir d'été. *Le musicien enragé* (1737) fit une sorte de pendant au *Poète dans la détresse*.

Hogarth, cœur bienveillant, s'intéressait beaucoup à l'hôpital d'enfants trouvés créé par le capitaine Coram. On y voit, de lui, le portrait en pied du fondateur (1739), qu'avoisinent *Moïse apporté à la fille de Pharaon* (1752), nouvel essai, médiocrement heureux, dans le genre noble, et *La marche à Finley* (1750), une des meilleures compositions du

peintre, où il a représenté, avec une verve copieuse, un changement de garnison militaire. En 1742, *Le goût dans le grand monde* ridiculisa les accoutrements et les simagrées des beaux et des belles du jour, ainsi que leur mobilier prétentieux. L'œuvre capitale de l'artiste suivit de près : *Le mariage à la mode* (six tableaux, à la National Gallery) parut en 1745. Peu soucieux des marchandages avec les amateurs, dont il ne parvenait pas à tirer un prix honorable, le graveur en lui étant infiniment plus prisé que le peintre, Hogarth conserva cette suite pendant cinq ans. S'étant enfin, en 1750, décidé à en faire argent, il mit l'ensemble aux enchères. Un seul acquéreur se présenta : il eut, pour cent vingt guinées (trois mille cent cinquante francs), les six tableaux, achetés, en 1797, par Angerstein pour mille cinquante livres sterling. Ils devaient entrer, en 1824, dans les collections de l'État, lors de l'acquisition de sa galerie. Le succès auprès des artistes fut, cependant, considérable; Colman et Garrick s'inspirèrent du *Mariage à la mode*, dans leur *Mariage clandestin*.

Hogarth avait projeté un pendant au *Mariage à la mode*, sous le titre : *L'heureux mariage*. Les enchères de 1750 le découragèrent sans doute. Il avait été plus heureux avec les portraits. Lié d'amitié très vive avec Garrick (comme avec Fielding, qui ne cessa de célébrer ses ouvrages), il fit le portrait du grand acteur dans le rôle de Richard III ; un amateur le lui paya deux cents livres sterling; le portrait (à Windsor) de *Garrick* assis, sa femme debout à son côté, cherchant à saisir la plume qu'il tient contre sa joue, a subi de graves dommages, — le peintre, dans une discussion avec son modèle, ayant balafré le visage de Garrick.

Les créations de Hogarth se multiplient après *Le mariage à la mode*. C'est, en 1746, le beau portrait à l'eau-forte de *Lord Lovat*, le conspirateur jacobite à deux faces, que l'artiste dessina à St. Albans, où il fut jugé, avant d'être décapité; c'est, en 1747, l'amusante planche du *Départ de la diligence*, dans une cour d'auberge. Presque en même temps, vient la suite, gravée en douze planches, *Travail et paresse*, où se développe symétriquement un lieu commun moral, traité avec le plus vif sentiment pittoresque. En 1749, il donna *La porte de Calais*, conçue dans un sentiment violemment antifrançais, inspiré sans doute par une mésaventure de voyage de Hogarth, qui, ayant été surpris à Calais, « dessinant sans permission », avait été arrêté comme espion et embarqué de force, juxtaposé à des moines fainéants, gras à lard, et à des soldats du roi faméliques et exténués. On le voit, sous la pression de l'inintelligence publique, le graveur, chez Hogarth, prenait, peu à peu, le pas sur le peintre. Néanmoins, en 1750, *La marche à Finley* fut un réveil éclatant, où la maîtrise picturale de l'artiste jette son plus vif éclat. En 1751, deux gravures firent sensation, conçues, l'une et l'autre, en vue d'appuyer les demandes de restriction du nombre des débits de spiritueux : ce sont *Beer Street* (la

rue de la Bière) et *Gin Lane* (la ruelle du Gin), opposant, dans un parallélisme violemment antithétique, les bienfaits des boissons hygiéniques aux ravages meurtriers de l'alcool. Même intention de propagande dans la suite gravée de la même œuvre : *The four stages of cruelty* (les quatre étapes de la cruauté), où, de la persécution des petits animaux, qui réjouit son enfance, un être dénaturé aboutit au meurtre d'une femme. Le dernier grand ensemble peint est la suite de *L'élection* (en quatre tableaux, au Musée Soane), datée de 1755 et gravée en collaboration, dans les trois



Phot. Mansell

Fig. 407. — Hogarth : La Marche à Finley (d'après une gravure). (Foundlings' Hospital, Londres.)

années qui suivirent. Garrick acheta la suite entière, pour deux cents guinées ; John Soane l'acquit de la veuve du comédien pour dix-sept cent trente-deux livres dix shillings. Hogarth tenta, en 1757, une dernière incursion dans le grand art, avec un tableau d'autel pour Sainte-Marie-Redcliffe, à Bristol (aujourd'hui à l'Académie des Beaux-Arts de Clifton), représentant *Le scellement du sépulcre, l'Ascension et les trois Marie.*

Des estampes de circonstance paraissaient, entre temps : *L'invasion*, en 1756, quand on redoutait l'irruption des Français, *Le banc*, en 1758, *Le combat de coqs* (1759), où il reproduit, avec la fantaisie la plus spirituelle, les émotions et la mimique des parieurs de tout rang. En 1757,

l'artiste avait été nommé conservateur (serjeant painter) des ouvrages appartenant à Sa Majesté, poste qui lui rapporta, avec les portraits qui s'ensuivirent, environ deux cents livres sterling par an. Un tableau dans le genre soutenu, que lui commanda Lord Grosvenor, — *Sigismonde pleurant sur le cœur de Guiscard*, son amant assassiné, — bien que plein de mérites sérieux, attira sur Hogarth une pluie de critiques plus ou moins sincères, parmi lesquelles les diatribes d'Horace Walpole dénotent une défaillance de goût ou une insincérité singulière. Les œuvres qui suivirent, à l'exception d'un portrait satirique, gravé, de l'agitateur *Wilkes* et d'une composition allégorique trop chargée : *Crédulité, superstition et fanatisme* (1762), ne méritent point de mention. Entre temps, en 1753, il avait publié un écrit théorique, *L'analyse de la beauté*, où, avec un parti-pris trop simpliste, il prétendait en trouver le principe dans la ligne serpentine. Illustré par lui-même, ce petit écrit provoqua force controverses et fut traduit en plusieurs langues.

On ne sait trop de quelle maladie mourut Hogarth; sa santé ne paraissait que faiblement altérée; il avait, pourtant, le pressentiment de sa fin, en composant sa dernière allégorie gravée, *Le Bathos*, ou « la manière d'atteindre la platitude, dans le genre sublime, en peinture », planche assez confuse, où le Temps, destructeur de toutes choses, rend l'âme, à son tour, dans une bouffée de sa pipe brisée, sur un monceau disparate d'accessoires mis en pièces. Le fond même de l'idée paraît un nihilisme universel; quant au titre satirique de la planche, sans doute se motive-t-il par l'aspect de machine d'école, volontairement donné à sa composition, qu'il transforme, faisant ainsi coup double, en parodie des ridicules de la « grande peinture ». L'artiste mourut le 25 octobre 1764; il fut inhumé au cimetière de Chiswick, sous une épitaphe composée par Garrick. Sa veuve lui survécut jusqu'en 1789, et garda fidèlement sa mémoire.

Hogarth est un des plus grands observateurs qu'ait produits la peinture, et il se double d'un moraliste. A la différence d'un Téniers, ou d'un Brauwer, qui cherchent seulement, dans l'observation, des traits amusants, relevés par des effets de palette, il entend, dans ses œuvres, censurer les vices humains, et en ramener les spectateurs à la vertu par le spectacle de la dégradation morale et de ses suites, de même que, esthéticien pratique, il cherche à corriger les écarts du goût par le ridicule. Ainsi s'explique le caractère suivi et systématique de ses satires, où il développe, en tableaux successifs, les diverses étapes d'une vie déréglée, appuyant sans merci sur les détails les plus ignominieux, s'ils peuvent inspirer au spectateur la crainte et le dégoût du vice. Pour mieux assurer la leçon, il ira jusqu'à opposer à la perversion progressive d'un malheureux, qui le mène à Tyburn, la vie bien ordonnée d'un sage,

dont les étapes le conduisent à la magistrature suprême de sa ville natale. Hogarth a des principes moraux très rigoureux et très exigeants; il n'est pas d'écarts qu'il ne poursuive de ses coups; l'intempérance, la manie du jeu, le luxe exagéré et ostentatoire ne sont pas plus épargnés par lui que les vices véritables : la débauche, l'avarice, la cruauté. Il va plus loin dans sa tâche de moralisation et de police : les travers d'opinion, les mauvaises mœurs publiques ont, en lui, un censeur vigilant, impitoyable, et il ne suspend les coups qu'il porte à l'intolérance et à l'esprit violemment sectaire du clergé que pour flageller la corruption électorale et la scandaleuse pratique des mandats achetés. Cette sorte de mission qu'il assigne à son art lui confère une originalité singulière, tout en mettant en relief le caractère essentiellement anglais de son esprit, avec la tendance utilitaire et l'esprit de propagande qui le constituent en propre.



Phot. Hanfstaengl.

Fig. 408. — Hogarth : Sigismonde pleurant sur le cœur de Guiscard.

(National Gallery, Londres

Et l'observateur, chez lui, est merveilleusement perspicace. Non seulement il inventorie le cadre et le décor des existences : mobilier, accessoires familiers, animaux domestiques, qui disent une condition, un milieu, des habitudes de vie, — l'enveloppe de l'être humain : vêtements, coiffure, ornements, bijoux, où s'expriment des prétentions et des goûts, — mais c'est l'individu lui-même qui, en dépit de sa dissimulation naturelle, le renseigne le mieux : démarche, port de tête, clins d'yeux, traits habituels, il n'est point d'indice qu'il néglige pour nous montrer toute crue l'âme du personnage. Les Flamands et les Hollandais avaient, avant Hogarth, excellé dans ces pratiques. Un Terborch, un Metzu, un Steen surtout sont de merveilleux interprètes du mobilier et du costume, de la mimique et de l'expression. Hogarth ne leur cède en rien pour la perspicacité; peut-être même a-t-il su exprimer des états plus complexes, des dégradations plus profondes, plus rentrées en quelque sorte, discernables seulement à quelque signe imperceptible et fugitif. D'autre part, on le sent plus passionné, plus militant : il s'accommode moins du train des choses ; sa moralité est plus exigeante, plus rigide que la leur ; de

plus, son goût est moins timide; ils ont, volontiers, exprimé la crapule, mais rarement l'horreur; le goût de Hogarth n'y répugne point; on dirait même, parfois, qu'il s'y complaît, comme certains sermonnaires impitoyables. Le comique, chez lui, confine perpétuellement au pathétique et y verse même souvent; par là, il se rattache à Shakespeare, et c'est à juste titre que Charles Lamb, au cours de son admirable *Essai* sur le peintre, a rapproché le tableau de Bedlam, dans *La carrière du roué*, de la scène du *Roi Lear*, où les trois fous dialoguent sur la bruyère.

Les grandes œuvres de Hogarth sont : *La carrière de la prostituée*, *La carrière du roué*, *Les quatre phases d'une élection* et *Le mariage à la mode*. Il tient tout entier dans ces quatre suites. Ses portraits, les scènes isolées ne témoignent que par surcroît de ses dons de composition pittoresque et de sa technique accomplie.

L'exécution technique, chez Hogarth, est de premier ordre : le dessin souple, aisé, cursif suit les moindres inflexions de la forme, sans rien de trop arrêté qui en fige le mouvement; la touche, franche et décisive, pose le ton, étend l'ombre, jette les lumières. Il use à peine des liaisons et des sauces; les tons sont, habituellement, employés purs; les jaunes, rouges, verts, bleus, reliés par des gris, jouent franchement, sans mixtures salissantes. De là, l'état incomparable de conservation de ses toiles, qui, comparées aux Reynolds voisins, assourdis, noyés sous les bitumes, semblent avoir non cinquante ans de plus, mais un siècle de moins. Si poussée dans toutes ses parties, si chargée d'intentions et de détails accessoires que soit une toile de Hogarth, elle garde toujours la fraîcheur et la fleur de l'ébauche et donne, par là, à l'œil quelque chose de la joie sensuelle d'un Velázquez, d'un Brouwer ou d'un Hals.

Les qualités de metteur en scène, où se résume tout un monde d'observations de détail, de bonnes fortunes de l'œil, de réussites de la main, se retrouvent dans l'ordonnance, si heureusement contrastée, des *Quatre parties du jour*, et encore dans les célèbres planches de *Beer Street* et de *Gin Lane*, qui fourmillent de trouvailles mimiques et physionomiques; l'allégresse toute animale qui respire dans *Beer Street* forme un contraste violemment appuyé avec l'effroyable détresse, le souffle mortel qui ravagent *Gin Lane*. Hogarth a trouvé là pour la femme demi-nue, au rire idiot, qui laisse tomber son enfant dans le fossé, et pour le buveur à la face exsangue, au torse nu, montrant des côtes de squelette sous la veste, de ces figures d'épouvante et de cauchemar, qui vous hantent comme un *Dies iræ*. Par contre, c'est un humour aimable qui s'épanouit, nuancé, pour le premier, de quelque mélancolie, dans *Le poète en détresse* se bouchant les oreilles au-dessus de son manuscrit interrompu, tandis que sa pauvre femme est en butte aux intimations de sa créancière, la marchande de lait; dans *Le musicien enragé*, que le chari-

vari des ambulants de la rue met au supplice; dans *Le départ de la diligence* d'une cour d'auberge, et surtout dans ces deux magnifiques compositions : *La foire de Southwark* et *La marche à Finley*, qui est une des plus belles prouesses picturales de Hogarth.

Les qualités d'observation manifestées avec tant d'éclat dans ces divers ouvrages devaient faire de Hogarth un portraitiste hors ligne, à la seule condition d'assagir son exécution, de serrer sa forme, d'éliminer



Phot. Hanfstaengl

Fig. 409. — Hogarth : Ses six serviteurs.
(National Gallery, Londres.)

l'accidentel, pour s'en tenir aux caractéristiques dominantes du modèle. Il y réussit à merveille. Les portraits, trop peu nombreux, qu'on a conservés de lui, sont d'une sobriété, d'une tenue tout à fait magistrales, sans rien perdre de la spontanéité, de l'aisance qui donnent tant de prix à ses autres figures. La National Gallery conserve sa propre image, en buste, un bonnet de velours sur la tête. Le portrait de sa sœur, *Mrs. Salter*, en buste également, est une image pleine d'éclat et de fraîcheur; la santé vigoureuse, l'humeur avenante du modèle s'y expriment à souhait. La *Mère de Hogarth* (à M. David Rothschild), assise, les bras croisés, en casaque et robe gris verdâtre, un bonnet de lingerie et une cape noire

sur la tête, avec ses yeux gris bleu et son double menton, respire une bonhomie sereine ; une autre toile précieuse est celle où il a groupé les têtes de ses *Six serviteurs*, hommes et femmes ; l'expression de ces figures, sobrement et largement traitées, est curieusement caractéristique, on l'a fait remarquer : tous semblent avoir les yeux fixés sur le maître, dont ils attendent les ordres. Le portrait de *L'actrice Fenton*, dans le rôle de Polly Peacham de l'opéra *Le mendiant*, longue figure spirituelle, est tout à fait aimable. Le Fitz-William Museum, à Cambridge, conserve l'effigie du *Docteur Arnolds*, gros homme assis, à mi-corps, le visage rougeaud et volontaire ; sa sœur, en robe et corsage de satin vert tirant sur le jaune, les cheveux noirs à boucles pendant sur les épaules, les mains posées très naturellement, d'expression franche et cordiale, exhale un charme de belle santé. Il en est de même de *Mrs. William James* (à MM. Colnaghi), qui offre l'ampleur, sinon le faste, d'un Largillière. *L'acteur Quin*, en habit lilas brodé d'or, la tête tournée vers la droite (Galerie nationale de portraits), est un morceau des plus brillants. *Le Capitaine Coram*, au Foundlings'Hospital, assis, en longue houppelande, sous une colonnade qui donne sur la mer, dans un effet de clair-obscur très heureusement rendu, son chapeau et un globe terrestre à ses pieds, les cheveux blancs, la face ronde et injectée, avec des yeux qui réfléchissent, est une magnifique effigie d'homme franc et bon, en qui la force physique intacte s'atteste par l'admirable main, aux veines saillantes, qui tient ses gants. Un *Portrait d'homme* encore jeune, à mi-corps, la main droite pendante (appartenant à M. Fairfax Murray), dénote, chez le modèle, une distinction intellectuelle peu commune ; l'œuvre est d'une ampleur de facture superbe. La condamnée *Sarah Malcolm*, exécutée pour meurtre en 1733, assise, dans sa prison, devant une table où est un chapelet, tête dure, au regard fixe, a du caractère (Musée d'Édimbourg).

Nous passerons plus vite sur un certain nombre de portraits collectifs de petit format, — *La famille Strode* à table, de la National Gallery, une *Réunion de Musique*, au Fitz-William Museum, un peu froids, mais d'une coloration très fine, *La famille Graham* (au comte de Normanton), charmante scène enfantine où un frère amuse, de son petit orgue mécanique, ses trois sœurs, dont l'une esquisse un pas, en relevant ses jupes, tandis que l'aînée contient d'un sourire le ravissement de la toute petite, — pour arriver à un morceau qui donne les plus précieuses indications sur la technique de Hogarth : *The Shrimp Girl* (la fille aux crevettes), de la National Gallery. Ce n'est qu'une esquisse de fille brune, vue en buste, sa manne, avec la petite mesure, bien en équilibre sur la tête. De ses grands yeux noirs, de sa bouche largement fendue, elle rit, allègre et bien portante, comme une créature élémentaire. Elle est peinte à grands coups, par touches rapides et non fondues, qui attendent encore leurs glacis terminaux.

C'est donc une esquisse, mais d'une décision et d'une liberté géniales, où un puissant tempérament de peintre, — refroidi ailleurs, parfois, par l'analyse d'une expression complexe ou la recherche de la signification morale, — se libère et s'assouvit, comme un animal lâché.

Nous avons, pour finir, analysé pêle-mêle les tableaux et les gravures de Hogarth ; car sa verve s'y épanche indifféremment, et son inspiration s'y déploie avec la même aisance. Le graveur, en lui, fut, de son vivant, plus connu et plus admiré que le peintre. On a pu s'expliquer pourquoi ; nombre de toiles de Hogarth s'immobilisèrent dans son atelier, faute d'acheteurs, tandis que, favorisées par leur prix très minime, un shilling souvent, ses planches se répandaient partout, passant de main en main, commentées dans les cafés, accrochées dans le boudoir, comme dans la boutique. Le jugement de la postérité a renversé les rôles : Hogarth fait aujourd'hui bien plus grande figure comme peintre que comme graveur. Ses compositions à l'huile sont beaucoup plus claires, moins chargées de détails encombrants, d'accessoires énigmatiques que ses estampes. Le polémiste instruit, passionné, en commerce étroit avec une foule d'hommes de lettres qui le fournissaient d'allusions et de souvenirs, jamais à court d'inventions ni d'invectives, cédait trop souvent, tenté par la facilité rapide de l'outil, au désir d'accabler ses adversaires sous la multiplicité de leurs ridicules : de là cet aspect de capharnaüm, de logogryphes qu'offrent souvent ses estampes politiques. Le peintre, beaucoup plus dégagé de la mêlée des opinions, cherchant des sujets généraux, de signification universelle, d'intérêt durable, a concentré et simplifié ses effets ; de là, l'intérêt profond et soutenu que nous inspirent ses tableaux. Ils sont anglais, certes, et jamais talent ne fut plus insulaire, ni celui de Reynolds très influencé par l'Italie, puis par Rembrandt, ni celui de Gainsborough, dont les paysages se ressentent des maîtres flamands, et certains portraits, de son culte pour Van Dyck. Les toiles de Hogarth nous donnent ce plaisir supérieur de sentir, — sous la nouveauté de la présentation, du milieu, des types, — des éléments psychologiques universels fixés d'une prise souveraine.



Phot. Hanfstaengl

Fig. 410. — Hogarth : La Fille aux crevettes.
(National Gallery, Londres.)

Reynolds. — Joshua Reynolds naquit à Plimpton Earl, dans le Devonshire, le 6 juillet 1723; il était fils de Samuel Reynolds, directeur d'une *Grammar School*, ancien gradué d'Oxford, homme excellent, entiché d'astrologie, et de Theophila Potter. Son père ne contraria pas sa vocation artistique, éveillée tant par de précoces essais (un portrait du révérend Thomas Smart, exécuté à dix ans) que par la lecture des écrits théoriques de Richardson. Il fut placé chez Hudson, alors en vogue. Le jeune homme arriva à Londres le 13 octobre 1740 et travailla vingt-deux mois sous la direction de son maître, faisant des copies de peintres italiens, Guerchin notamment. Il se fut bien vite assimilé tout ce que Hudson pouvait lui apprendre. De retour dans le Devonshire, il s'y adonna au portrait; il n'en exécuta pas moins de vingt dans les cinq premiers mois. Vers la fin de 1744, on le trouve à Londres, où il resta deux ans; la mort de son père, en 1746, le rappela à la maison natale, d'où il alla, ensuite, s'établir à Devonport, faubourg de Plymouth, avec sa mère et deux de ses sœurs. Il y passa trois ans, travaillant d'abord avec quelque irrégularité; c'est là qu'il connut le peintre Gandy, d'Exeter, fils d'un élève de Van Dyck et alors en vogue dans la région. Ses œuvres, de couleur foncée, de substance grasse, impressionnèrent le jeune homme, qui élargit son style à cette école; un bon spécimen de son travail, pendant cette période, est son portrait à mi-corps par lui-même (à la Galerie nationale de portraits), où il s'abrite les yeux avec la main; il chercha, dès lors, la belle « matière », d'après ce précepte qu'il fallait à une peinture une consistance nourrie, « comme si les couleurs étaient faites de crème ou de fromage ».

Au début de 1749, Reynolds fit la connaissance du commodore Keppel, qui, partant pour une mission sur la côte d'Afrique, offrit à l'artiste de l'emmener dans le Midi; il toucha à Lisbonne, puis attendit Keppel à Gibraltar et, de là, l'accompagna à Alger, visita les Baléares, y exécuta les portraits des officiers de la garnison, et fit une chute de cheval, où il se fendit la lèvre supérieure. L'artiste et le marin se séparèrent à Livourne, d'où Reynolds gagna Rome. Il devait y passer deux ans, faisant des charges de ses compatriotes, dont quatre sont à la Galerie nationale d'Irlande; il y a, entre autres, une parodie de l'*École d'Athènes*, comprenant les portraits de soixante-douze personnes et le sien; c'est peint du premier coup, avec beaucoup d'assurance, dit Mr. Walter Armstrong, mais d'un comique assez gros et lâché. Il copia des Guide, un Rubens, un Titien, le portrait de Rembrandt par lui-même, et paraît être resté très indécis entre ces visions si diverses. Ce mélange de sympathies se retrouve dans sa note sur les tableaux qu'il admira au palais Pitti, en 1752, après s'être arrêté, au passage, à Foligno, Assise, Pérouse et Arezzo, sans y rien apprécier que des Baroche et

des Vasari. (Son goût est plus sûr, mais encore incertain, en statuaire, où il hésite entre Michel-Ange et Jean Bologne.) Il apprécia, néanmoins, les Masaccio du Carmine. En se rendant à Venise, Reynolds fut très remué par les Corrège de Parme, dont il note des détails techniques. A Venise, on le voit étudiant les rapports d'ombre et de clair des œuvres de l'École, — un quart en clair, un quart en sombre, deux quarts en mezzotinte, — l'utilité des accessoires, des linges, des animaux à couleurs vives, pour donner des clairs. Véronèse est alors son grand favori ; on a de lui une longue note sur les *Noces de Cana* du Tintoret, qu'il trouve très intéressantes, pour les valeurs. Il rentra à Londres, en brûlant les étapes, par Lyon et Paris, où il resta un mois, sans y trouver (en 1752 !) plus d'un seul peintre « dont le goût soit véritablement juste et correct, sans aucun mélange d'affectation ou de boursouflure ». Quel est cet artiste exceptionnel? On pense naturellement à Chardin, mais c'est, paraît-il, Le Sueur qu'il visait.

Reynolds rentra dans son pays, assez fatigué par ce voyage de trois ans et cinq mois ; il alla se reposer quelque temps à Plymouth et y peignit deux portraits. De retour à Londres, les clients affluèrent tout de suite, taxés aux prix de douze guinées pour une tête, vingt-quatre pour un buste, quarante-huit pour un portrait en pied ; bientôt, ce seront, respectivement, quinze, trente et soixante guinées. Son premier coup d'éclat fut, en 1768, le portrait de *Keppel*, puis celui, aujourd'hui disparu, des *Lords Huntingdon et Stormont*, sur la même toile ; puis celui de *Lord Holderness*, à propos duquel Mason décrit ainsi la pratique du peintre : sur une toile légèrement colorée, couverte d'une couche de blanc encore humide, Reynolds trace une esquisse avec du blanc de céruse, de la laque et du noir ; à la deuxième séance, il ajoute un peu de jaune de Naples, du vermillon, suivant les cas. Il obtenait ainsi, dès le début, ces forts empâtements qu'il aime ; mais les couleurs mêlées d'essence étaient trop souvent absorbées par la couche de céruse sous-jacente, d'où l'effet de pâleur ou même d'évanouissement de certains de ses ouvrages ; plus tard, il accrut la consistance de ses couleurs ; mais les bitumes, qu'il prodiguait pour en rehausser l'éclat, y introduisirent, par l'impossibilité de sécher qui leur est propre, des désordres graves se traduisant en craquelures, en ravines et en coulées. Ainsi, la hâte trop grande du résultat, comme la recherche de l'éclat ont compromis, parfois irrémédiablement, nombre de ses ouvrages.

Le succès, cependant, vint, rapide, éclatant. D'étroites liaisons avec des gens à la mode et les dispensateurs de l'opinion, le docteur Johnson, Garrick, Burke, Goldsmith, des amitiés poussées indifféremment dans les milieux les plus opposés montrèrent peu à peu Reynolds s'imposant à tous les partis par une supériorité acceptée et, bientôt, une sorte de

dictature artistique. Son atelier était un terrain neutre où la présence familière de ses sœurs et de ses nièces entretenait comme une tiédeur agréable. Mais l'artiste, après son retour d'un voyage en France, à l'automne de 1768, allait se trouver investi d'un rôle officiel, qui assoirait définitivement sa suprématie. Depuis 1760, une réunion de peintres, sculpteurs, etc., ouvrait, chaque année, une exposition d'art national contemporain, dont le produit était réparti, en pensions et secours, sur les membres pauvres de la société, ou leurs familles. Ces expositions eurent un succès très rapide, les bénéfices s'en étant élevés, de cent livres, en 1760, à sept cent soixante-neuf livres en 1764. Les associés en prirent texte pour demander un privilège royal, qui les consacra, en 1765, sous le titre d'*Incorporated Society of artists of Great Britain*; elle comprenait deux cent onze membres. Mais, à son but charitable, la corporation n'adjoignait aucune préoccupation d'enseignement. Il parut à beaucoup qu'il y avait là une lacune à combler, et, les dissensions et rivalités individuelles aidant, un projet fut mis en avant pour la création d'une société nouvelle, dont l'architecte Chambers fut le plus actif promoteur. Le projet fut agréé, le 10 décembre 1768, par Georges III, et la société, fondée sous le titre de *Royal Academy*, appela à sa présidence Reynolds, qui devait l'occuper jusqu'à sa mort. Il fut créé baronnet le 21 avril suivant, et la première exposition s'ouvrit le 26; elle reçut vingt-neuf mille visiteurs en un mois, bien que ne comprenant que cent trente-six tableaux.

La vogue soutenue, la production abondante de Reynolds ne furent en rien ralenties par ces absorbants devoirs et sont attestées par le chiffre de ses envois aux expositions annuelles, bien qu'ils ne comprissent pas tous ses ouvrages; ce sont quatre toiles en 1769, huit en 1770, six en 1771, douze en 1773, treize en 1774, onze en 1775, douze en 1776, treize en 1777, quatre en 1778, dix en 1779, et ainsi de suite, jusqu'en 1789. L'année 1772 fut marquée par de longs efforts pour la préparation d'*Ugolin et ses trois enfants dans le donjon*, aujourd'hui au château de Knole, dont la première idée aurait été suggérée par Goldsmith.

En 1780, l'Académie royale émigra, de Pall Mall, dans son nouveau domicile de Somerset House; le succès l'y suivit, les recettes atteignirent trois mille soixante-neuf livres sterling. Un court séjour de Reynolds à Paris, du 15 août au 6 septembre 1771, trois voyages aux Pays-Bas, le premier, en 1781, poussé jusqu'aux bords du Rhin, jalonnent cette période, dont les événements artistiques sensationnels furent le portrait de *Mrs. Siddons en muse de la Tragédie*, exposé au Salon de 1784, et vendu huit cents livres sterling à M. de Calonne; puis, en 1787, l'*Hercule enfant*, étouffant les deux serpents envoyés par Junon, pour lequel il reçut de Catherine II quinze cents guinées dans une boîte enri-

chie de pierreries. Travaillant le 13 juillet 1789 à un portrait, il sentit, subitement, son œil gauche s'obscurcir, au point qu'il dut arrêter la séance; il n'en recouvra jamais l'usage complet, et cessa, dès lors, de peindre. Sa vie n'est plus marquée que par un incident : l'abandon momentané de son fauteuil de président à l'Académie royale, en 1790, à la suite d'un vote où les sociétaires, froissés par une apparence de pression de sa part sur leur liberté, lors de l'élection, comme associé, de l'architecte italien Bonomi, avaient battu celui-ci, comme titulaire, au profit de Fuseli. Il resta démissionnaire jusqu'à l'assemblée générale, où une démonstration de déférence de ses collègues le détermina à reprendre ses fonctions. Il illustra celles-ci par ses discours, au nombre de quinze, dont quatre furent prononcés, d'année en année, à la distribution des prix de l'Académie, neuf, de deux ans en deux ans, à la remise des médailles d'or le 10 décembre. Il fit lui-même imprimer les dix premiers en 1778. Il mourut le 23 février 1792 et fut inhumé à Saint-Paul. Benjamin West lui succéda comme président de l'Académie royale.

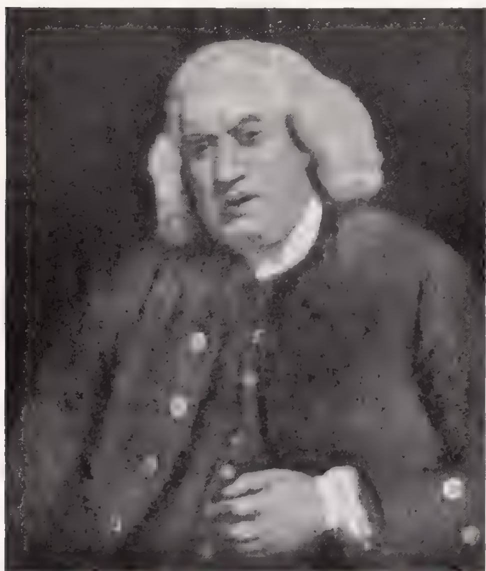


Phot. N. G

Fig. 411. — Reynolds : Lord Heathfield.
(National Gallery, Londres.)

Après l'homme, qui, harmonieusement, aménagea sa vie par un savoir-faire supérieur, comme par l'autorité attachée à un talent hors de pair, étudions ce talent lui-même. Sous l'empire de l'éducation qu'il s'était donnée en Italie, Reynolds fut, toute sa vie, influencé par le goût, par l'obsession des grandes machines. Il n'y fut guère plus heureux que Hogarth; non qu'il y ait porté la lourde gaucherie de celui-ci, mais la composition dramatique représentait pour lui un problème d'une complication presque insoluble. A voir les années durant lesquelles il peina, soit sur *Ugolin et ses enfants* (1773), soit sur *Hercule étouffant les serpents* (1787), on regrette vivement toutes les belles effigies réelles dont

ces compositions nous ont fait tort. L'arrangement en est conventionnel et théâtral, le milieu pittoresque n'existe pas, l'expression est outrée et, néanmoins, confuse. Ces défauts se retrouvent dans *La continence de Scipion* (à l'Ermitage), *Macduff et les sorcières*, *la Mort du Cardinal Beaufort* (1789, à Lord Leconfield). Du moins *la Mort de Didon* (1781, Buckingham Palace) et *Cymon et Iphigénie* (même galerie, 1789) se sauvent-ils par la grâce défaite ou alanguie d'un beau corps de femme, seul prétexte de ces sujets. Il n'en va pas autrement de ses compositions religieuses : *L'Adoration des bergers* (1785, au comte Fitz-William), *La Nativité* (du moins l'esquisse, au comte de Northampton, le tableau ayant été brûlé à Belvoir en 1816), *La Résurrection* (1784), *Saint Jean tenant une croix* (1783, Collection Wallace), qui sont la banalité même. Si ses petits épisodes mythologiques donnent une impression plus agréable, c'est que ce sont de simples « motifs » de genre, où l'agencement est élémentaire et le cède au métier : *L'éducation de Bacchus* (1787, à M. Massey Mainwaring), *Le serpent dans l'herbe* (1789, National Gallery; répétitions au Musée Soane et dans la Collection Burton), *Vénus grondant Cupidon* (1785? au comte de Northbrook) ne furent pour lui que des occasions d'associer des nus de femme et d'enfant. Les toiles de genre proprement dites, comme *Bébés dans les bois*, dont on connaît trois versions, à M. Mac Faden, au marquis de Lansdowne et à M. Brodie Willcox, les divers *Petits bergers*, tout comme *L'âge d'innocence* (National Gallery), *Puck* (à M. Fitz-William), *Samuel enfant* (National Gallery, 1788; un autre différent à Dulwich), ont également pour but de présenter de petits êtres dans diverses postures gracieuses, de même que le *Lord banni* (Galerie nationale, 1776) est le type de la « tête d'expression ».



Phot. Hanfstaengl.

FIG. 412. — Reynolds : Samuel Johnson.
(National Gallery, Londres.)

Sans imagination véritable, mais doué d'un vif sentiment de la forme, Reynolds excellait à en diversifier les aspects par des artifices de présentation dont il faut s'accommoder en faveur des morceaux supérieurs qui en sont sortis. Si, en effet, la pose et la gesticulation sont souvent, dans ces arrangements, d'une fausse naïveté qui confine au maniérisme, les qualités de construction et les séductions de palette y

abondent. *Le serpent dans l'herbe* en est le type le plus achevé. Le petit *Samuel*, à genoux, en chemise, *L'âge d'innocence* (fillette assise, les jambes repliées sous elle, les mains croisées sur la poitrine, dans sa robe d'un blanc doré, que soulèvent les pieds nus sont des morceaux de peinture achevés, sans signification profonde, mais d'une qualité de pâte et de ton qui dégage une séduction presque sensuelle. *L'Espérance allaitant l'Amour* (au marquis de Lansdowne), dans un paysage aux tons chauds, a une expression de tête ravissante. Ouvrages d'atelier, en somme, agencements artificiels de modèles bien choisis, bien posés et bien peints, dont la qualité du métier suffit à faire des joyaux d'art.



Phot. Hanfstaengl.

Fig. 415. — Reynolds : Georgiana.
(Collection Spencer, Althorp Castle.)

Il est temps de venir aux portraits, qui forment la masse de l'œuvre de Reynolds et constituent son titre essentiel à la gloire. Les qualités qu'il y porte sont surtout des dons de composition et de technique. On trouverait aisément en Italie, en Flandre, en Hollande, en France des portraitistes d'une observation plus pénétrante, d'un sens physionomique plus aiguisé. Sans parler de Titien, de Velázquez ni de Rembrandt, et en mettant à part les primitifs, des artistes, secondaires, après tout, comme Antonio Moro, Moroni ou Bronzino, et, chez nous, Philippe de Champaigne ont exprimé avec plus d'acuité et de force le tréfonds moral, sinon l'*habitus* extérieur de leurs modèles. Mais Reynolds les campe avec une autorité, une ampleur, une aisance qui les fixent dans le souvenir. Il excelle à résumer, dans un détail parlant, leur physionomie et leur rôle historique. Outre *Keppel*, fermement appuyé sur la garde de son épée, au bord de cette mer bretonne qu'il vient de disputer victorieusement aux Français, c'est *Lord Heathfield* (1787, National Gallery), debout contre un rideau de nuages et de fumée, où se profile une des pièces de canon qui défendirent Gibraltar, et crispant sa grosse main sur la clé de la place; c'est *Charles Fox* (1784, au comte de Leicester), la main gauche

posée sur le dossier du « bill pour l'amélioration de la Compagnie des Indes », avec le sourire un peu nerveux qui dut précéder une de ses interventions oratoires les plus mémorables; c'est *Sterne*, en robe de doyen, accoudé à sa table, le visage aigu, un doigt au front, les yeux suivant, d'un regard intérieur, quelqu'une des scènes bouffonnement profondes de *Tristram Shandy* (1760, au marquis de Lansdowne); c'est le peintre lui-même (1780, à l'Académie royale), en toge de président, la barrette de soie au front, le poing fermé sur un de ses fameux discours; c'est, enfin, l'évocation merveilleuse de *Samuel Johnson* (1772, National Gallery; plusieurs répétitions), en son habit tabac à boutons de métal, sa grosse tête boursouflée aux sourcils crispés par l'attention, ses lèvres épaisses laissant passer avec peine un souffle asthmatique qu'on croit entendre. Il n'excelle pas moins aux ouvrages d'apparat, qu'il s'agisse de placer, près de son cheval grandeur nature, le *Capitaine Orme*, en tenue de campagne (Galerie nationale), de présenter, dans son parc, le *Vicomte Georges-Jean Althorp*, un livre à la main, en costume noir, à la Van Dyck (1776, Collection du comte Spencer), ou, à sa table de ministre, le *Comte de Bath*, en manteau de pair, la plume suspendue au-dessus d'une lettre (1757, Galerie nationale de portraits). Enfin, bien que généralement moins à l'aise dans la disposition d'ensembles assez nombreux, il a obtenu une brillante réussite dans le groupement (au château de Blenheim) de huit membres de *La famille Marlborough*.



Phot. Mansell

Fig. 414. — Reynolds : Lady Crosbie.
(Collection Charles Tennant.)

Comme portraitiste de femmes, Reynolds a peu d'égaux. Non qu'il ait toujours intimement pénétré tous les secrets de séduction, tous les manèges cachés de ses aristocratiques ou opulents modèles; mais, parmi mainte image superficielle, il a su dresser nombre d'effigies d'une distinction ou d'une autorité singulière, dont nous ne citerons, forcément, que les plus caractéristiques. A la différence des hommes, qu'il représente littéralement, — sauf quelques exceptions mémorables citées plus

haut, — dans leur allure journalière (Garrick causant, Goldsmith, Burke, Reynolds lui-même à divers instants de sa vie, sur le tard, notamment avec de grosses lunettes), il aime à placer les femmes dans un décor de nature parée, terrasse à balustrade, coin de parc, où elles affectent volontiers des allures de personnages de théâtre. Elles courent, se cachent, caressent quelque animal privé, se penchent sur un enfant.

Parmi les plus séduisantes images féminines de Reynolds figurent, en premier lieu, presque toutes celles que contient l'admirable collection du comte Spencer, à Althorp Castle, près de Northampton. C'est, d'abord, la fameuse *Georgiana*, l'amie de Fox (1779). Image d'apparat splendide, vision dorée qui fera place, à Chatsworth (1786), à la maman assise, en fichu simple, sur un canapé, devant une balustrade à vase décoratif, et jouant avec son bébé. Viennent ensuite *Lavinia, comtesse Spencer*; sa sœur cadette, *Anne Bingham* (1784), en buste, de trois quarts; *Lady France, marquise de Campden* (1786), en robe blanche, accroupie à la turque sur un fond de rochers et de bouleaux. Une des seules effigies de femme qui puissent rivaliser avec ces portraits est celle de *Lady Crosbie* (1778, à Sir Charles Tennant), en robe gris et or, haut coiffée, marchant dans la campagne. Au pôle opposé se place le portrait du *Duc et de la duchesse de Hamilton* (1779, à Lord Iveagh). A l'entrée d'un parc seigneurial, la duchesse, en costume de promenade, débouche sur un cheval bai brun; le duc à pied, nu-tête, une badine dans la main gauche, s'appuie nonchalamment contre elle, tandis qu'elle lui met la main sur l'épaule. Image typique du bonheur conjugal, dans le cadre de la fortune et du loisir.



Phot. W. C.

Fig. 415. — Reynolds : Nelly O'Brien.
(Collection Wallace, Londres.)

La Galerie Wallace possède le chef-d'œuvre du peintre avec le portrait de *Nelly O'Brien* (1760), femme de plaisir très en vogue au début du

règne de Georges III ; de grandeur presque naturelle, elle est assise, de face, contre des massifs de verdure, un large chapeau de paille à nœuds bleus posé à plat sur la tête, le mantelet de dentelle noire échancré en cœur sur la poitrine nue, en robe rayée bleu et blanc, une courte-pointe rose recouverte de mousseline blanche sur les genoux. Les bras, nus jusqu'au coude, se croisent sur un chien bichon blanc. Ce portrait n'exprime rien que la sérénité presque animale d'une belle créature sans



Phot. Hanfstaengl.

Fig. 416. — Reynolds : Les Grâces décorant une statue de l'Hymen.
(National Gallery, Londres.)

pensée, et c'est un des miracles de l'art. La lumière, qui vient d'une trouée de ciel à gauche, après s'être brisée au rebord du chapeau formant écran, glisse insidieusement comme une onde sur toutes les parties de la figure, avivant seulement d'une caresse plus insistante le contour gauche du visage, le haut du sein gauche, le défaut de l'épaule droite et le dessus du bras correspondant. A cela près, la demi-teinte s'étend, s'élargit jusqu'au bas de la toile qui vibre dans une tonalité assoupie, avec quelques réveils, çà et là, sur les molles cassures de la courte-pointe. Dans cette sourdine, les tons prennent des délicatesses mystérieuses.

Il est un ordre de représentations fastueuses où Reynolds a, également, connu le succès. Nous n'en retiendrons que deux exemples. La

première, *Les Grâces décorant une statue de l'Hymen* (1775, National Gallery), représente les trois belles filles de Sir William Montgommery, drapées, plutôt que vêtues, d'étoffes claires. La double arabesque des bras et des tresses de fleurs donne à cette toile, où l'individualité des modèles s'affirme peu, un caractère décoratif très marqué et fort agréable. La seconde est le grand portrait en pied de *Mrs. Siddons* (1784, au duc de Westminster, — réplique à Dulwich, celle-ci très dégradée). La tragédienne est assise sur un trône porté par des nuages, le coude gauche posé sur un des bras, la main droite pendante, le pied sur un tabouret; derrière elle s'ébauchent les figures du Crime et du Remords; la tête levée et tournée de côté, le sourcil impérieux, elle semble écouter des voix mystérieuses.



Phot. W. C.

FIG. 417. — Reynolds : Miss Bowles.
(Galerie Wallace, Londres.)

Enfin, parmi les portraits collectifs de femmes dus à Reynolds et pris dans le train journalier de la vie, il faut citer celui des *Trois sœurs Waldegrave*, assises, en robe blanche, autour d'une table, devant un rideau cramoisi, avec fond de paysage, et faisant de la broderie (1781), et, à la National Gallery, *Lady Cockburn et ses enfants* (1775).

Reynolds a été un grand peintre d'enfants, de *babies* surtout; il aime leurs chairs grasses, leurs attitudes tassées, leurs mouvements incertains, leurs gestes mal adaptés. Il en fait de charmants petits animaux, a-t-on dit, avec une nuance de blâme. Point toujours, car il éveille souvent en eux une sorte d'infatuation naïve qui sollicite la galerie, d'abord dans les portraits travestis, — qui n'ont point nos préférences, — comme *Master Crewe* parmi ses chiens, en costume Henri VIII (au comte de Crewe), ou le jeune *Duc de Glocester*, la canne au poing, en cavalier de la Restauration (Trinity College, à Cambridge), mais aussi, par exemple, chez la petite *Miss Bowles* (Galerie Wallace), accroupie dans un parc et serrant contre elle son épagneul. D'autres exhalent simplement la joie de vivre et de se bien porter.

Nous avons fait le tour de l'œuvre du peintre et montré suffisamment, croyons-nous, que, peu expert aux compositions idéales, comme aux agencements dramatiques, il reprend toutes ses forces en touchant le sol ferme de la réalité contemporaine. Non qu'il soit, même dans ce domaine, un maître complet; les profondeurs morales, les âmes de mystère, les individualités complexes ou contradictoires échappent à ses prises. Mais il exprime à souhait les tempéraments en fort relief, les êtres sociables et démonstratifs, la haute élégance des grandes familles, le sourire composé de la *miss*, l'épanouissement naïf du *baby*. Et c'est, entouré de ce cortège, qu'en dépit de son haleine un peu courte, de son métier surchargé, aux cuisines troubles, il a conquis la postérité.

Gainsborough. — Thomas Gainsborough naquit en 1727, à Sudbury dans le comté de Suffolk; il était le plus jeune de neuf enfants. Le père, négociant en étoffes, paraît avoir été un original, et finit par une faillite; la mère lui survécut longtemps; elle peignait bien les fleurs. Élevé à l'école secondaire de Sudbury, Thomas couvrait ses livres de croquis; à douze ans déjà, il avait résolu d'être peintre, et il quitta, dans ce dessein, ses classes, deux ans après. C'est le paysage qui le tentait, surtout, sous l'impression où il était des beautés pittoresques de sa région natale. Il étudia à Londres, dans une des académies qui se tenaient autour de St. Martin's Lane. Son premier maître fut un Français, le charmant graveur et vignettiste Gravelot, qui, né en 1699, s'était fixé à Londres en 1732, et y avait acquis une notoriété dans l'illustration et l'enseignement. Leurs rapports durèrent deux ans; l'impression en est sensible dans une peinture de 1752 appartenant à M. Cobbold : une femme et une jeune fille, au pied d'un arbre, cette dernière tenant un agneau. Le second maître de Gainsborough fut Francis Hayman, portraitiste, né en 1708 à Exeter, qui avait commencé par des décors pour Drury Lane, puis pour le Vauxhall, où il voisina avec Hogarth. Il a fait diverses compositions : *Le frappement du rocher* (Foundlings Hospital), *Falstaff enrôlant des recrues* (Galerie nationale d'Irlande), et peint *Garrick en Richard III*; son *Robert Walpole*, posant dans l'atelier du peintre, debout à sa droite, à qui il semble faire une observation (Galerie nationale de portraits), est un spécimen très honorable de son talent. Hayman s'est aussi représenté dans une *Société de banqueteurs*. Sa peinture est saine, sans raffinement. Il fut le premier bibliothécaire de l'Académie royale, et mourut en 1776.

On n'a, pour cette première période de la vie de Gainsborough, que deux dessins de lui (Galerie nationale d'Irlande) : un homme et une femme de la bourgeoisie, à mi-corps, au crayon, signés et datés 1743-1744. Ces images, un peu raides, sont expressives. En 1745, le jeune homme commença à peindre le portrait à son compte; il prenait de trois à cinq

guinées par figure. Il faisait aussi du paysage. Comme la clientèle n'arrivait guère, il retourna à Sudbury, et, faute de modèles, s'y attaqua surtout à la nature. Sa première étude (à M. Cobbold) représente un ensemble de prés, d'étangs et de montagnes, à la Cuyp, avec du bétail. Au cours de ce séjour dans son pays natal, il s'amouracha d'une Écossaise de seize ans, très jolie, Margaret Burr, sœur d'un des voyageurs de M. Gainsborough père, tandis qu'il faisait un portrait du jeune homme; on l'a dite de la famille des Stuart, mais c'était probablement une fille naturelle du duc de Bedford, qui l'avait dotée de deux cents livres sterling de rente. Le jeune peintre fit le portrait du duc, et on a, de lui, une lettre à ce dernier, d'une aisance familière de termes, qui trahit autre chose qu'un contact d'artiste à modèle. La jeune fille était un « beau parti » ; Gainsborough l'épousa, et le ménage s'installa à Ipswich. Il y fit la connaissance d'un homme qui devait être étroitement mêlé à sa vie, Philipp Thicknesse, gouverneur de Languardfort, qui s'intéressa à lui et le fit travailler. Parmi ses paysages d'alors, un est à la Galerie nationale d'Irlande; un autre — avec le Languardfort dominant la rade de Harwich et l'embouchure du Stour — a péri, mais il en existe une bonne gravure par Thomas Major. On y voit de petits personnages en action, une charrette, des ânes, du bétail, — tout ce qui composera la figuration habituelle de ses tableaux de nature, — une grande étendue de dunes et une mer clapoteuse, semée de voiles, sous un ciel menaçant. Il y a là de l'espace et de l'air. Thicknesse paya ce tableau quinze guinées. On peut en placer l'exécution entre 1745 et 1750. La toile de la Galerie nationale d'Irlande a été prise entre Sudbury et Dedham, dont on aperçoit l'église; Mr. Armstrong la compare à un Constable du début, pour le choix des éléments représentés. La *Forêt de Gainsborough*, qui suivit (National Gallery), avec une route et un étang, des ânes, un homme faisant du bois au premier plan, est toute hollandaise, même dans les figures; la structure et le feuillé des arbres, les détails du terrain raviné et tourmenté sont très poussés à la Wynants, la coloration peu montée, dans les gris et les roux, évolue vers les monochromes. La *Vue de Dedham* (National Gallery), avec un premier plan de taillis, de grands arbres en ombelles, à travers lesquels s'aperçoit une plaine lumineuse terminée par la tour de l'église, marque un progrès réel vers la simplicité d'effet; c'est, croit-on, de ce même point de vue que Constable a pris son *Cornfield*. A cette période, qu'il est difficile de jalonner par des dates précises, appartiennent divers portraits intéressants. L'*Amiral Vernon* (Galerie nationale de portraits), vu jusqu'aux genoux, en habit rouge, sur un fond de mer, avec un fort et des vaisseaux, offre une réelle aisance de pose et une facture déjà souple. Le portrait dit de *Thomas Sandby et sa femme*, de 1752 environ, l'homme en rouge, avec un tricorne, la

femme en robe rose et jupon bleu, coiffée d'un chapeau de paille, tous deux assis sur un banc, à l'ombre des arbres, est une charmante chose, et il y a un accent très vif de réalité familière dans les deux filles du peintre représentées en buste (South Kensington Museum), l'une ayant la main sur la tête de l'autre, qui se renverse un peu sous la pression, étude peinte du premier coup, avec une dextérité et une franchise rares, vers 1757.

La vie de Gainsborough à Ipswich n'était pas très active ; jouissant d'une large aisance, il ne courait pas après les commandes, d'où la préférence donnée par lui aux paysages, qu'il entreprenait et interrompait à sa fantaisie. Il s'y lia intimement avec Kirby, le peintre, qui lui donna son fils pour élève, et dont il peignit la tête (au South Kensington Museum) ; c'est là qu'il commença de s'adonner à sa passion pour la musique, jouant, tour à tour, du violon, de la viole de gambe, du hautbois, de la harpe même, sans principes très solides, d'inspiration, avec Thicknesse pour vis-à-vis. Un curieux tableau est celui où il s'est représenté avec son ami le capitaine Clarke, écoutant un maître à danser, qui prélude, deux joueurs de violon et de violoncelle ; un autre ami, nommé Gibbs, dort profondément. Changeant et autoritaire, en même temps qu'ami de la société et du bruit, Thicknesse le poussait beaucoup à se transporter sur un théâtre plus vaste ; ses instances décidèrent Gainsborough à s'installer à Bath, dont les eaux, très en vogue, attiraient une foule de baigneurs, d'élégants et de gens de plaisir. Il y prit logement sur le Circus, au prix de cinquante livres sterling, ce qui épouvantait sa femme, économe et un peu sèche personne. Très impressionnable, très influencé par l'entourage et le milieu, Gainsborough, dans ce cadre brillant, élargit son métier, corsa sa couleur, donna à ses œuvres plus d'ampleur et de liberté. La vogue venant, il éleva ses prix, de cinq à huit guinées pour une tête, bientôt à quarante pour le portrait en buste, et jusqu'à cent pour le portrait en pied. Sa production s'activa : au cours des quatre dernières années de son séjour, il enverra à l'Académie royale dix-sept portraits et quinze paysages. Une liaison avec le musicien (et peintre de paysage à ses heures) William Jackson, d'Exeter, qui l'a étudié dans un volume d'essais publié en 1798, développa encore ses goûts musicaux. Les douze lettres de lui à Jackson, qu'on a imprimées, le montrent au vif, original, prime-sautier, humoristique, aimable, sans ce perpétuel souci de la galerie et de l'attitude qui fige un peu notre admiration pour Reynolds. Il s'était, comme ce dernier, lié d'intimité avec Garrick, qu'il aurait peint jusqu'à cinq fois, de même qu'avec l'acteur Henderson, dont il fit deux portraits. Il eut tôt fait de détrôner, à son profit, son confrère Hoare (1706-1792), jusqu'alors en vogue à Bath, où le grand salon de l'établissement thermal conserve en place d'honneur

son portrait, ouvrage distingué, d'ailleurs, du *Beau Nash*, le célèbre et tant soit peu ridicule maître des cérémonies et l'oracle des convenances et des modes. La première exposition de Gainsborough, après son emménagement, fut celle d'un portrait de *Robert Craggs Nugent*, à la Société des artistes de Grande-Bretagne, en 1761 ; en 1762, c'est *William Poyntz* (à Althorp Castle), frère de Georgiana Spencer, tête nue, sous un arbre, avec son fusil, — et le portrait de celle-ci, en buste, à cinq ou six ans ; en 1763, c'est *L'acteur Quin* (déjà peint par Hogarth, Galerie nationale de portraits), assis, un livre à la main, — et un grand paysage ; en 1765, le *Colonel Nugent*, en pied, le *Général Honycombe* à cheval, l'épée haute ; — en 1766, le grand *Garrick* en pied, de Stratford-sur-Avon, appuyé contre un buste de Shakespeare, dans un parc. En 1768, il fait son dernier envoi à la Société des artistes, que présidait son ami Kirby ; ce sont : le *Capitaine Nedham* et le *Capitaine Harvey*, celui-ci debout, les jambes croisées, un bras appuyé sur une ancre.



Phot. Hanfstaengl.

Fig. 418. — Gainsborough : Paysage.
(National Gallery, Londres.)

Gainsborough fut, naturellement, de l'Académie royale, dès sa fondation, et envoya quatre toiles, dont un paysage, à sa première exposition ; il y figura chaque année jusqu'en 1772, où se produisit une interruption de cinq ans, motivée par un dissentiment avec Reynolds. En 1774, l'artiste quitta Bath, pour s'établir à Londres. La grande notoriété qu'il avait acquise en province attirait les regards sur lui. Il s'était installé dans une maison de Pall Mall, bâtie au XVIIe siècle par le duc de Schomberg, et dont le propriétaire, le peintre excentrique John Astley, lui loua un tiers pour trois cents livres sterling par an. Un charlatan, le Dr Graham, y habitait près de lui, et amena, en 1781, la fameuse Emma Lyon, que d'aucuns croient avoir servi de modèle à Gainsborough pour la *Musidora au bain*, de la National Gallery. Peu après l'arrivée du peintre, Georges III le fit mander, et il fut, depuis lors, le bienvenu à la cour, où il peignit toute la famille royale, à l'exception d'un seul prince,

qui voyageait en Allemagne. Ses envois de 1785 furent très importants: *La famille Bailey* (National Gallery), *Les deux jeunes Tomkinson*, avec un chien, les *Lords Hood*, *Rodney*, *Rawdon* et *Buckingham* accompagnaient le portrait des princesses. Cette même année, Gainsborough fit une excursion aux lacs du Cumberland et du Westmoreland, que suivit une visite à Sudbury. La vogue mondaine lui était acquise; mais, loin de se relâcher pour répondre plus facilement à l'accroissement de la clientèle, il progressait sans cesse, dans le paysage comme dans la figure, vers l'unité d'effet, la largeur du métier, la perfection raffinée et comme immatérielle de la couleur. C'est vers cette époque qu'en dépit de ses rapports assez tièdes avec Reynolds, il lui offrit de le peindre. Après une ou deux séances, celui-ci cessa de venir poser; quand ses empêchements eurent pris fin, il en avisa Gainsborough, qui lui témoigna, par écrit, sa satisfaction, mais en resta là. Il fit, vers ce temps, quelques marines (Collection du duc de Westminster) dont il avait pris les motifs à Ipswich. Assistant au procès de Warren Hastings, il prit froid; un phlegmon au cou s'ensuivit, qui dégénéra en tumeur maligne. L'artiste sentit que c'était la fin: il arrangea ses affaires, manda près de lui Reynolds, à qui, en lui faisant ses adieux, il dit le mot fameux : « Nous allons tous au ciel, et Van Dyck est de la compagnie ». Il mourut dans la nuit du 1er au 2 août 1788.

Il y a, en Gainsborough, un paysagiste et un peintre d'humanité. Nous avons vu les débuts du paysagiste. Il persévéra, sa vie durant; mais les études de nature semblent, pour lui, dès que sa situation de portraitiste s'est assise, plutôt un intermède et un délassement qu'une occupation professionnelle véritable. Ses travaux, en ce genre, ne représentent pas, dans la liste dressée par Mr. Armstrong, plus du tiers de son œuvre. Il y a, pourtant, deux raisons de s'y arrêter; d'abord, leur intérêt artistique intrinsèque, et ensuite l'influence que son goût et son interprétation de la nature agreste eurent sur sa conception du portrait. A ses débuts, l'art de Gainsborough paysagiste est analytique, et sa vision, hollandaise. Il ne conçoit pas le paysage comme un décor grandiose où se jouent les éléments, où se déroule la féerie changeante des heures: il le veut à la mesure des hommes, faisant partie de leur vie journalière, route ravinée par les charrettes, forêt éclaircie par les bûcherons, friche peuplée de bestiaux. Il n'embrasse pas de grandes étendues, sauf quelques éclaircies plongeantes dans les fonds; l'aire habituelle sur laquelle se disperse un troupeau pâturant est la mesure de son cadre. La tonalité de ses toiles est quelque peu conventionnelle, la couleur des feuillages et des herbes ne s'y ressent pas suffisamment de l'heure ni même de la saison; les éboulis et les cassures de ses routes offrent des effets trop prévus, et la teinte marneuse en est fort monotone. On a pu

louer, avec fondement, le naturel des figures dont il anime ses paysages, et qui ne sont point — comme trop souvent chez les Hollandais — des comparses sans individualité ni occupation précise, mais se rattachent au site, par leur allure comme par leur besogne.

Peu à peu, d'ailleurs, sa facture s'élargit, se concentre sur les points essentiels du paysage. La chronologie, du reste assez approximative, de ses œuvres nous permet de suivre ses progrès en ce sens. Deux petits paysages sylvestres, de 1758, à la National Gallery, route bordée d'arbres, et ravin avec des femmes assises, tendent manifestement à la concentration de l'effet par l'éclairage. Un *Bord de mare*, avec des arbres sous lesquels paissent des moutons (à M. Joseph), de 1761 probablement, montre déjà plus de largeur dans le traitement des terrains, moins de minutie dans les feuillés. Un *Vallon boisé*, avec un ruisseau tortueux et des arbres clairsemés, débordant sur une étendue lumineuse, groupe deux vaches, aux pieds d'un berger et d'une fille causant, dans l'attitude la plus expressive, sur le talus. L'œuvre serait de 1760; la matière comme l'ordonnance y sont plus belles que dans la toile précédente. L'effet se ramasse dans *La chaumière* (1772, au duc de Westminster), qui montre, au seuil d'une cabane surplombée par des arbres et au bord d'une route, le déjeuner du matin de cinq petits paysans, autour de la mère au sein nu, tenant le dernier entre ses bras. L'œuvre est d'une exécution grasse et riche; mais la convention s'y transpose du paysage, assez véridique, au groupe de famille, d'une élégance bien conventionnelle. Il y a plus d'harmonie entre les divers éléments de la composition dans *Le char de la moisson* (à Lord Tweedmouth), où sur un chemin en pente, bordé d'arbres en talus, la vaste charrette attelée en flèche, déjà pleine de femmes et d'enfants,



Phot. Braun et Cie.

Fig. 419. — Gainsborough : La Chaumière.
(Collection du duc de Westminster.)

reçoit son dernier chargement, une jeune fille attardée, que le fermier hisse vers lui, parmi l'effarement des moutons et les bonds joyeux du chien. Le tableau, toujours un peu idyllique dans les types, s'arrange délicieusement.

L'abreuvoir, de la National Gallery (1775), portant le n° 109, est une des nombreuses variations d'un thème cher à Gainsborough, qui se plaît à détacher, sur les terrains fauves et les brunes masses d'arbres dont ils se couronnent, les valeurs claires des vaches ruminantes, dans l'eau jusqu'à mi-jambes. Le métier du peintre s'élargit encore dans les dernières années : le détail disparaît ; bois, chemins, rochers, montagnes, ciels ne sont plus que des volumes qui se balancent, des valeurs qui se répondent, les éléments naturels faisant place à de purs « motifs », transposés, associés, déformés, pour des fins toutes musicales, constituant même parfois, pourrait-on dire, de simples « gammes ».

En tant que portraitiste, Gainsborough est très grand, et à certains égards unique. Il se rattache au paysagiste par ces groupes d'enfants qu'il place au bord des routes et où il se plaît à exprimer la gentille animalité du jeune âge. Peut-être ses petits mendiants ou bûcherons sont-ils d'une joliesse exagérée (voir les *Rustic children* de la National Gallery) ; on ne saurait, pourtant, l'affirmer, tant le sol britannique, dans les femmes, les enfants et les jeunes hommes même, produit de types d'une pureté de traits et d'une candeur d'expression tout idéales[1]. Il n'en est pas moins curieux d'étudier la transposition de ces scènes rustiques dans certains portraits collectifs, comme celui des *Quatre enfants Marsham*, cueillant des glands, qui appartient à Lord Rothschild. Le paysage a également fourni au peintre, pour ses portraits, un milieu, une ambiance, dont nul, comme lui, n'a su dégager la poésie. Dans des portraits tels que *La promenade matinale* (à Lord Rothschild), *Lady Sheffield* (au baron F. de Rothschild), la *Duchesse de Richmond* (à M. Léopold de Rothschild), *Les filles du peintre* (à M. Samuel Whitbread), les *Misses Linley* (Galerie de Dulwich), *Mrs. Sheridan* (à Lord Rothschild), le paysage n'est point uniquement un fond sacrifié, destiné à faire ressortir des carnations ou un costume ; il mêle, par son caractère agité ou reposant, sa teinte mystérieuse ou dorée, un élément diffus, incorporé à la personnalité du modèle, et donne ainsi à son expression propre une sorte de résonance émotive, qui vibre en nous profondément.

D'une manière générale, la représentation de l'homme convient moins bien à Gainsborough que celle de la femme et de l'enfant. La stature et les traits virils offrent, en effet, quelque chose d'arrêté, des

1. Gainsborough était si sensible à la beauté des enfants du peuple, qu'il s'attacha l'un d'eux, Jack Hill, fils d'un bûcheron, comme modèle et le logea chez lui, où il était encore à la mort du peintre.

caractères saillants, où des poètes, comme Gainsborough, trouvent plus malaisément matière à exercer leurs facultés que sur des êtres moins définis. La femme (et, à plus forte raison, l'enfant), tour à tour ou simultanément prisonnière des convenances sociales, de l'autorité du mari, des sujétions maternelles et, le plus souvent, réduite à rêver sa vie sans la faire, lui offrait, dans sa faiblesse et sa dépendance même, l'irritant attrait d'un être incomplet, expectant, virtuel en quelque sorte, renfermant



Phot. Hanfstaengl.

Fig. 420. — Gainsborough : L'Abreuvoir.
(National Gallery, Londres.)

une grande part d'inexprimé, sinon même d'inconscient. Et, s'il y a pour l'artiste, même observateur, d'extrêmes difficultés à traduire tant d'éléments indistincts ou fugitifs, quelle tentation que ce mystère, pour un Léonard ou pour un Gainsborough! Aussi ce dernier a-t-il placé ses prédilections, ramassé tous ses efforts dans les images féminines. Ce n'est pas qu'il n'ait laissé d'excellentes, d'inoubliables effigies d'hommes. L'*Amiral Hawkins* (1760), à mi-corps, assis, en habit bleu galonné d'or, avec une grande perruque à rouleaux, offre, dans son masque détendu par l'âge, une bouche de finesse et des yeux de bonté qui le font inoubliable; le *Général Honywood*, gros homme de type germanique, avec de petits yeux bridés, montant un cheval bai au garrot relevé, est l'image

du soldat, dans l'acception professionnelle — nous allions dire mercenaire — du mot; mais voici l'officier de cour, charmant, presque dameret, dans le *Colonel Saint-Léger* (1785, à Hampton Court), un des compagnons de plaisir du prince de Galles, qui mourut gouverneur de Ceylan; la tunique rouge ouverte en X sur le gilet blanc, la culotte blanche engagée dans de fines bottes, il adosse à son cheval, dans une pose pleine de nonchalance, son buste svelte que surmonte une tête presque féminine. Veut-on des hommes de plume, après ceux d'épée? Voici le *Garrick*, en buste, de 1768, dans l'animation de la causerie, les mains fines s'agitant démonstrativement au bout des manchettes brodées; voici un *Sheridan*, des environs de 1786, en buste également, sans les mains (à Sir Robert Peel), avec cet étrange sourire, contredisant l'expression des yeux, qui le caractérise. La classe des gros propriétaires a un représentant tout à fait qualifié dans *Ralph Schomberg*, debout, en habit de velours vieux rose, les mains croisées sur sa canne et son tricorne (National Gallery), qu'avoisine un homme d'église, le clerc *Orpin*, de Bradford, à mi-corps, assis, une grosse Bible posée sur un pupitre entre les mains, avec une face méditative, au clair regard qui dit toute une vie. Enfin, Gainsborough s'est peint lui-même (à la Royal Academy), sur le revers de l'âge, masque très écrit aux cheveux d'argent, aux yeux investigateurs. Ces diverses figures sont traitées sans minutie, mais avec un respect scrupuleux des formes et des expressions; la magie, seule, y manque, que nous allons voir rayonner dans les portraits de femmes et d'enfants.

Commençons par ceux-ci. C'est d'abord la petite *Miss Haverfield*, à huit ans, en grand chapeau blanc ruché, nouant sa mante noire sur sa robe avec l'aisance tranquille et le regard déjà sérieux d'une petite femme, ouvrage d'une fraîcheur d'exécution charmante (Galerie Wallace). Vient ensuite le *Blue Boy* (Collection du duc de Westminster, 1770), où l'on a, longtemps, prétendu voir une leçon donnée à Reynolds, qui avait affirmé, dans son huitième discours, qu'il était indispensable que les masses lumineuses d'un tableau fussent toujours d'une couleur moelleuse et chaude, jaune, rouge ou blanc jaunâtre, les couleurs froides, bleu, gris, vert, devant être laissées en dehors de ces masses et se borner à mettre en valeur les couleurs chaudes. Ce discours est de 1778, et l'exécution du *Blue Boy*, non encore dépouillée, allégée des mortiers et des jus, comme elle le fut dans les ouvrages de la dernière période, l'accuse sensiblement antérieur. Quoi qu'il en soit, ce portrait d'un jeune marchand de fer, Jonathan Buttall, en costume de satin bleu verdissant, de coupe Van Dyck, le chapeau à plume au bout du bras droit pendant, l'autre bras, d'où tombe un léger manteau, appuyé à la hanche, est un morceau de haute maîtrise. Non qu'il y ait, dans le type, un raffinement, dans le regard, aucune expression, dans la pose, rien que de conventionnel et un



Phot Braun et Cie

GAINSBOROUGH _ L'ENFANT EN BLEU.

(Collection du duc de Westminster.)

Librairie Armand Colin. Paris.

peu apprêté. Mais la technique est merveilleusement habile. C'est du Van Dyck pour le jet de la figure, l'éclat et la souplesse des étoffes; l'artiste, qui ne les vit jamais, semble s'y être assimilé les merveilleux portraits de Gênes, mais, — raffinement d'art qui appartient en propre à Gainsborough, — le personnage baigne dans une espèce de clair-obscur argenté, motivé par un ciel orageux troué de lueurs, qui l'enveloppe de sa mystérieuse transparence, comme d'une atmosphère de rêve et de poésie. L'*Enfant en rose* (à M. Edmond de Rothschild, à Paris), plus jeune de traits et d'expression, le regard curieusement tourné de côté, se détache sur un fond de ciel plus clair, entre de grandes masses d'arbres; la palette est, ici, moins raffinée, la vibration des accords, moins subtile. Sous le même travestissement rétrospectif, *Georges Canning*, enfant (ovale, en buste, au marquis de Clanricarde), *Alexandre, duc de Hamilton* (même forme, au baron F. de Rothschild), sont de charmantes images d'éphèbes, regardant la vie avec un sérieux précoce; *Gainsborough Dupont*, de trois quarts, jusqu'aux épaules, avec des cheveux bruns en désordre, évoque impérieusement les cavaliers nerveux et batailleurs de Van Dyck (à Sir Edgar Vincent). Mais la plus charmante représentation que Gainsborough ait donnée de la jeunesse est celle qui rassemble *Eliza Linley* (la future Mrs. Sheridan) *et son frère cadet Thomas* (1768, à Lord Sakville). Ces deux êtres, que presse, l'un contre l'autre, la communauté du sang et des rêves, offrent une beauté d'une régularité toute grecque, associée à une expression toute moderne, dans leur bouche résolue, leurs yeux vastes et songeurs, la masse sombre et tourmentée de leurs cheveux. Le pressentiment d'une destinée romanesque est inscrit sur ces admirables visages. Il y a moins de sensibilité et de charme, chez les *Filles de l'artiste*, en pied, dans un parc aux tons roux, un caniche blanc à leur côté; mais pour la magie des colorations : jaunes



Phot. Hanfstaengl.

Fig. 421. — Gainsborough : Ralph Schomberg.
(National Gallery, Londres.)

jouant sur des bleus, roses glacés de gris, gazes blanches lamées d'or, Gainsborough n'a rien fait de plus accompli. Voici maintenant (Galerie de Dulwich) Eliza debout, un bras sur l'épaule de sa sœur assise, un cahier de musique entre les mains; elles sont sous des arbres, contre un talus semé de fleurs; leurs têtes et leurs poitrines nues prennent, sous le noir profond des chevelures, une pâleur verdie de reflets; leurs robes, d'une souplesse légère et chiffonnée, offrent une gamme indéfinissable de tons rompus, de la délicatesse la plus rare. L'aînée rêve, l'autre semble écouter une mélodie intérieure; proies exquises offertes à la vie, qu'interroge leur regard et qui ne répond pas. Nous retrouvons Eliza, de quelque quinze ans plus âgée, dans l'incomparable tableau appartenant à Lord Rothschild. Un enlèvement poétique, un mariage avec un homme célèbre, de retentissants succès d'artiste ont comblé ses ambitions, sans troubler son âme, ni altérer sa sensibilité. En robe simple, d'un rose saumoné, qu'une ceinture bleue serre à la taille, une écharpe de gaze au sein, les cheveux négligemment rattachés, les mains oisives, elle jouit de la beauté du jour tombant, de la paix de la nature, avec une sérénité contemplative. Exprimer la poésie de cette œuvre, si raffinée et si simple, où se recueille toute une vie de sentiment et de beauté, est impossible.



Phot. Braun et Cie.

FIG. 422. — Gainsborough : Mrs. Sheridan.
(Collection de Lord Rothschild, Londres.)

L'artiste accomplira des prouesses plus brillantes, il ne donnera jamais avec cette pureté le son d'une âme. Il faut rapprocher de ce chef-d'œuvre la merveilleuse toile de la Galerie Wallace (esquisse à Windsor), où Gainsborough a représenté l'actrice Mrs. Robinson, maîtresse du prince de Galles, surnommée *Perdita*, par allusion à son rôle le plus célèbre : même attitude de repos, sur un talus boisé, avec une trouée de ciel lumineux par derrière, même abandon tranquille de toute la personne; la comédienne, en robe blanche et bleue à nœuds et volants, tient une miniature; un chien loulou est à sa gauche. Mais l'abandon est,

ici, surveillé et coquet, les pieds s'exhibent sous la jupe ; au lieu de s'absorber en lui-même, le modèle regarde, et semble attendre. La face, assez large, sous le retroussis des cheveux poudrés, s'éclaire d'yeux myopes légèrement divergents. Dans cette image de coquetterie et d'élégance, l'âme n'a que faire, et sa manifeste absence est un trait de psychologie de plus à l'actif du peintre. Autre image célèbre : la *Mrs. Graham*, du Musée d'Édimbourg. Vêtue d'un costume Van Dyck à la jupe rose, au corsage fourreau de satin blanc évasé en fraise, un chapeau à plumes posé de biais sur la tête haut coiffée, elle est debout contre une colonne, la main gauche froissant un pli de sa jupe. Image d'apparat, d'une exécution merveilleusement sûre et brillante, ce portrait manque de charme, par suite de l'air de sécheresse ennuyée du modèle. Il y a plus de souplesse, mais moins encore de séduction, dans la *Duchesse de Cumberland* (à Buckingham Palace), femme du plus jeune des frères de Georges III, en toilette rouge sombre à revers d'hermine, à tablier de satin blanc froncé, debout, la main droite au visage, sous une galerie par laquelle s'entrevoit un paysage. Le métier des chairs, de la gorge, du vêtement est étincelant, mais ne parvient pas à pallier l'expression distante et composée du visage. Quel contraste avec la pseudo *Georgina de Devonshire* d'Althorp Castle (la vraie n'avait que trente et un ans à la mort de Gainsborough) ! Appuyée à la plinthe d'une colonnade sur laquelle flotte son écharpe, en robe de gaze rose pâle coupée par une ceinture d'un vert éteint, les cheveux blonds poudrés ou déjà grisonnants, elle détourne ses yeux du ciel changeant et du paysage accidenté, dans une contemplation intérieure qui éteint son sourire, mais sans assombrir son front. Image attachante de l'acceptation résignée et sereine.



Phot. W. C.

FIG. 425. — Gainsborough : Perdita.
(Collection Wallace, Londres.)

Et maintenant, place à l'inoubliable trio de la collection de M. Alfred

de Rothschild : les *Misses Beaufoy*, *Mears* et *Lowndes-Stone Norton*. La première, belle personne brune, en jupe jaune rayée de bandes bleues, en corsage bleu clair garni de mousseline, des perles dans les cheveux haut coiffés, marche allègrement, d'une allure dansante, dans quelque allée de parc, et sa belle santé souriante est une joie des yeux. *Miss Mears*, magnifique statue de chair, drapée à grands plis diagonaux dans sa jupe lilas découvrant le jupon blanc, s'accoude sous des arbres au piédestal d'une urne, dont on la dirait, avec ses beaux yeux rêveurs, la méditative gardienne. Gainsborough n'a rien peint de plus splendidement stylisé que cette figure. Mais la merveille est *Miss Lowndes-Stone*, cheminant, suivie d'un épagneul, au jour déclinant, dans une allée de grands arbres. La tête est irrégulière : ovale pointu, nez trop fort; mais quelle grâce pliante dans la démarche alanguie, dans la chute floche de la robe rose pâle, la retombée du mantelet à mi-bras, l'expression absorbée du visage, le geste suspendu du bras, qui soulève, pour quel appel prochain? un mouchoir à frange! Miss Lowndes-Stone n'est point habillée, au sens propre du mot; rien d'ajusté, de sanglé dans son costume; il l'enveloppe et la suit négligemment de tous ses plis onduleux, de toutes ses cassures brillantes et semble vivre de sa vie. Nous ne partageons pas l'admiration qu'on exprime habituellement pour la *Mrs. Siddons* assise, en costume rayé bleu et blanc et chapeau noir à plumes, de la National Gallery. L'aspect général est agréable, mais la caractérisation du visage reste assez faible, et l'exécution, très soignée, manque singulièrement d'accent. Il faut borner cette énumération qui deviendrait fastidieuse, mais non sans dire un mot des portraits en buste, dont quelques-uns, comme celui de *Lady Spencer* (à Lord Iveagh), sont la séduction même ou, comme celui de la *Reine Charlotte* (au South Kensington Museum), témoignent du don exquis des transpositions poétiques chez le peintre.

Le portrait de Mr. et Mrs. Hallett, appelé aussi *La promenade matinale* (à Lord Rothschild), est un des grands chefs-d'œuvre de Gainsborough : ce sont de jeunes mariés faisant le tour du propriétaire, lui, en habit brun et bas blancs, attentif, empressé de toute sa personne; elle, en robe gris clair, à rubans d'un jaune verdâtre, guimpe de mousseline et grand feutre à plumes, absorbée, rêveuse et comme cherchant à se reconnaître dans sa condition et son milieu nouveaux. La dualité de sentiment des époux est bien finement traduite dans cette toile, que baignent les rayons argentés du matin; le petit chien de Poméranie lui-même y apporte un élément d'expression, par son effort étonné pour attirer l'attention de sa maîtresse. Le paysage est, ici, dans son élégance arrangée de domaine patrimonial, plus qu'un cadre, un facteur essentiel de la situation et du sujet.

Il en est de même, à un moindre degré, dans le charmant tableau

ovale de Windsor, où *Le duc et la duchesse de Cumberland* marchent côte à côte dans un parc, la femme en robe blanche à volants et léger chapeau de paille, dominant de la tête son grêle époux, tandis que la sœur de la duchesse, Elisabeth Luttrell, reste nonchalamment assise, en arrière. Enfin, l'association du paysage et des figures devient presque aussi étroite que chez Watteau, dans *Le Mall* (à Sir Algernon Neeld représentant une allée de St. James's Park où, devant des spectateurs assis, auxquels se mêlent familièrement deux vaches, se promènent, par groupes, des élégantes en toilettes claires, suivies de cavaliers servants. La facture de cette petite toile est d'une largeur et d'un brio extrêmes. Gainsborough, à l'exemple du maître de Valenciennes, dont il vit certainement des dessins et peut-être quelques toiles, eût pu devenir un grand peintre de « fêtes galantes ».



Phot. Braun et Cie

Fig. 424. — Gainsborough : La Promenade matinale.

(Collection de Lord Rothschild, Londres

Il est temps de résumer cette trop longue analyse. Gainsborough est, sans conteste, le plus haut des portraitistes, nous dirions même des peintres anglais. Le savoir, chez lui, pour se dissimuler habituellement, ne le cède à celui de personne ; la construction des corps et des visages est impeccable (à peine a-t-on pu critiquer la trop grande longueur donnée au cheval, dans les portraits de *Honywood* et de *Saint-Léger* ; mais c'est à l'intérieur, au moral surtout, qu'il s'attache, et — ce qui fait de lui un maître tout à fait original — il ne s'en remet pas seulement, pour les rendre, aux traits du visage, aux allures du corps, ni même à l'expression des yeux et au jeu des parties mobiles de la face, la bouche, par exemple. Tout cela lui sert, assurément, et il n'en néglige rien ; mais, à côté de la traduction directe des détails caractéristiques, il est un élément qu'il a singulièrement approfondi : c'est la suggestion. Il l'obtient, cela va sans dire, par le choix du costume, les détails de mobilier, qui caractérisent le

genre de vie, les goûts, la conception du beau de son modèle, et aussi par une sorte d'ambiance mystérieuse. Les composantes en sont l'éclairage, l'aspect du ciel, avec les mille impressions changeantes qu'il comporte, le choix d'un site approprié aux habitudes ou à l'humeur du personnage, et il tire de ces données les ressources les plus variées et les plus subtiles, mais avant, et par-dessus tout, la couleur. Avec Gainsborough, la tonalité, la touche, l'empâtement, la vibration d'un tableau deviennent des facteurs essentiels du résultat qu'il poursuit. Ce n'est plus à l'observation du spectateur qu'il vise, à sa clairvoyance qu'il fait appel; c'est à sa sensibilité, sa sensualité même, qu'il s'attaque, pour s'en faire des complices. La résonance de ses tonalités, de ses mélanges indéfinissables, la prise qu'ils ont sur nos nerfs sont un des artifices géniaux où, entre tous, et presque seul à ce degré, il excelle. La magie de son exécution, dans les grands chefs-d'œuvre, a quelque chose de déconcertant; rien n'est affirmé, ni écrit; l'image surgit, peu à peu, d'une sorte de tâtonnement de la touche, de taches confusément posées, où on a voulu voir une anticipation des pratiques impressionnistes. Mais son empirisme génial n'affecte aucune des prétentions scientifiques de l'école nouvelle. Une intuition merveilleuse, une sensibilité sans égale aux attractions et aux antagonismes des tons, le guide seule, et d'approche en approche, tout à coup, après une incubation mystérieuse, le chef-d'œuvre surgit, absolu et définitif. Exprimer ainsi non seulement l'*habitus* et l'âme de ses modèles, mais en faire les thèmes magnifiques où s'exprime sa propre sensibilité, sa vision profonde des choses et de la vie, c'est le privilège des seuls souverains de l'art.

L'artiste que nous venons d'étudier fait, depuis bientôt cent cinquante ans, avec le président de l'Académie royale, l'objet d'un parallèle d'autant plus aisé à développer que les tendances et les dons des deux hommes semblent s'opposer à plaisir. La carrière de Reynolds a été presque autant le résultat d'une volonté suivie, d'habiles ménagements, d'amitiés bien placées, que d'éclatants dons naturels. La personnalité artistique s'était développée, chez lui, peu à peu, et des éléments étrangers, puisés à toutes les sources et soigneusement mis en œuvre, y balançaient les inspirations originales. Son œuvre porte la marque d'emprunts, de combinaisons, parfois laborieux. C'est, entre tous, un génie composite. Il a professé ses idées sur l'art dans des discours retentissants, où le caractère, à la fois voulu, traditionnel et hétérogène de son talent s'exagère encore. Il a aimé la publicité, les honneurs, la direction des hommes, et son influence artistique immédiate est née tout autant de son pontificat officiel que de ses prouesses picturales, si nombreuses et si magnifiques qu'elles fussent.

Gainsborough, au contraire, offre, avant tout, un tempérament, une

idiosyncrasie; il présente, dès l'âge d'homme, tous les caractères qu'il affectera jusqu'à la fin, et les maîtres du passé, en dépit de sa fidélité reconnaissante à Van Dyck, non plus que les courants extérieurs n'auront sur lui qu'une action négligeable. Fait digne de remarque, il ne sortit jamais de son pays, à la différence de Reynolds, à qui l'Italie, les Flandres, la France, pour ne pas parler de l'Espagne et des États barbaresques, ont fourni un gros contingent de spectacles et d'enseignements. Il a vécu, à la vérité, en homme sociable, avec des gens de tous milieux, dont l'esprit ou les goûts lui convenaient, mais il n'a jamais pris position de docteur ès arts, de représentant officiel et d'orateur juré de la Peinture. Loin de faire de son atelier un centre littéraire ou mondain, où toutes les personnalités distinguées du temps échangeaient des compliments, des épigrammes ou des systèmes, il avait l'humeur indépendante et quelque peu sauvage. Il se tint toujours loin des confréries, exposant à l'Académie avec une grande irrégularité et rompant, à la fin, tout à fait avec elle, pour un grief qui semble un simple malentendu. Mais il y a, en revanche, dans les ouvrages sortis de son pinceau une convenance, en quelque sorte instinctive, des fins et des moyens, une unité d'effet, un air de spontanéité facile et heureuse, qui leur donnent l'aspect de productions naturelles. Dans ces conditions, si le génie est autre chose que la perfection acquise du talent, s'il est au contraire le sceau des créations en quelque sorte inconscientes, où se manifeste, avec une originalité supérieure, l'esprit même d'une société et d'une époque, des deux hommes que la postérité s'obstine à opposer l'un à l'autre, c'est à Gainsborough, seul, qu'il est échu.

LA PEINTURE DE STYLE

On a vu, plus haut, que le successeur de Reynolds à la présidence de l'Académie fut Benjamin West, peintre d'histoire et de sujets religieux. Cette élection accuse la prépondérance, en Angleterre, vers la fin du XVIIIe siècle, et pour une période qui devait s'étendre presque jusqu'en 1830, d'un courant fait en grande partie d'éléments importés, de littérature, de rhétorique et de mode, qui devait offusquer les qualités natives des artistes anglais et engendrer force œuvres ambitieuses autant qu'artificielles, ensevelies aujourd'hui dans l'oubli le plus mérité. Nous ne nous étendrons point longtemps sur cette crise de l'art britannique, que rachetaient, d'ailleurs, la floraison continue du portrait et l'éclosion du paysage. L'étude, au reste, en est rendue difficile par la rareté, dans les collections publiques, d'où le progrès du goût les a peu à peu fait

disparaître, des productions susceptibles de la caractériser, autant qu'aride par le faux goût et l'insignifiance technique de la plupart de ces ouvrages.

Benjamin West. — Le protagoniste de ce mouvement, aujourd'hui entièrement oublié, a été, trente ans durant, le chef de l'école, chargé d'honneurs officiels, et le prix total de ses peintures atteignit près de neuf cent mille francs, qui en représenteraient plus du triple aujourd'hui. Il naquit en 1738, à Springfield, en Pensylvanie, d'une famille de quakers, fit ses premiers essais de peinture à sept ans, et peignit à moins de quatorze le portrait d'un avocat, que suivit presque aussitôt une *Mort de Socrate*, commandée par un armurier lettré. Ses parents, éprouvant des scrupules de conscience au sujet de sa vocation artistique, provoquèrent une consultation solennelle de leur communauté religieuse, qui lui fut favorable. Après un court passage dans l'armée, il s'établit à Philadelphie, comme peintre de portraits ; il avait dix-huit ans. Installé ensuite à New York, il y rencontra le même accueil ; des mécènes locaux lui fournirent de quoi faire le voyage de Rome, cette Mecque des peintres. Il y reçut les compliments de Raphaël Mengs, poursuivit, grâce à de nouveaux concours, son voyage, par Florence, à Venise, copia, à Parme, le *Saint Jérôme* du Corrège, traversa la France et se fixa à Londres, en 1763. Ses premiers envois à la Société des Artistes, *Angélique et Médor*, *Cimon et Iphigénie*, prônés par ses compatriotes, eurent un succès qui lui attira la commande, par souscription, d'un *Dévouement de Régulus*. Ce tableau parut à l'exposition inaugurale de l'Académie royale, en 1769. Il fut suivi, à peu de distance, de la *Mort du Général Wolfe* (au duc de Westminster), qui fut très contestée, pour la seule qualité qui s'y rencontre : la fidélité des ressemblances et des costumes, mais qui triompha finalement et tira une popularité nouvelle de la gravure de Woollett, infiniment supérieure au tableau. Une foule de compositions historiques, dont le détail est négligeable, sortirent de l'infatigable pinceau de West, parmi lesquelles huit épisodes du règne d'Édouard III. Puis il passa aux scènes religieuses. *La Religion révélée* devait fournir, pour une chapelle, à Windsor, un ensemble de trente-six sujets ; vingt-huit furent exécutés, pour lesquels l'artiste reçut la somme fabuleuse de vingt et un mille six cent cinq livres sterling. Georges III, dont le goût prononcé pour West lui avait procuré cette colossale commande, lui fit encore peindre toute sa famille, séparément ou par groupes. La maladie mentale du roi suspendit tout. West voyagea sur le continent et reçut, en France, du Premier Consul et de son entourage, un accueil qui enivra sa vanité. De retour à Londres, il fit pour la British Institution, fondée par lui dans l'intérêt du développement du « Grand art », un *Christ guérissant les*

malades, qu'elle lui paya soixante-quinze mille francs et qui est, avec la *Mort de Wolfe*, à laquelle elle est très inférieure, son œuvre la plus célèbre : il y en a une esquisse en grisaille au Musée de Cambridge. D'immenses compositions religieuses suivirent sans interruption, et l'artiste n'avait point déposé ses pinceaux, quand il mourut à près de quatre-vingt-deux ans. West a importé en Angleterre les conceptions creuses et les pratiques banales de l'école italienne à son déclin. Rien, — exception naturellement faite pour quelques portraits, dont le sien (à l'Aca-



Phot. N. G.

Fig. 425. — Copley : La Mort de Lord Chatham.
(National Gallery, Londres.)

démie royale), — ne sent la nature, l'observation directe de la vie, dans ses vastes machines pleines d'attitudes nobles, de gestes convenus, d'expressions à la fois forcées et figées. Il a fallu une de ces totales éclipses du goût, qui se rencontrent dans tous les pays, pour que la vogue et les honneurs s'attachassent à un artiste dont la facilité s'épanchait intarissablement en recettes et en formules d'école, sans un accent de vérité observée, sans un trait de pinceau qui donnât le sentiment de la matière, ni du ton des choses.

Copley. — C'est un tout autre artiste, que John Singleton Copley (1737-1815), américain comme West et né à Boston, d'un père émigré

d'Irlande en 1736. Il se forma à peu près seul, faute de maîtres instruits dans le pays, débuta par le portrait des siens, notamment celui d'un demi-frère, où il y avait de sérieuses promesses, et exposa à Londres dès 1760. Il désirait vivement franchir l'Atlantique et se fixer à Londres, puis voir Rome; il ne put réaliser ce double vœu qu'en 1774. Associé, en 1777, de l'Académie royale, il devint titulaire en 1783; West l'avait efficacement aidé. La *Mort de Lord Chatham*, ou plutôt l'évanouissement précurseur de sa fin, en pleine séance de la Chambre haute, lui fournit un thème dramatique, pour grouper les effigies d'un grand nombre de personnages politiques; le cadre de la scène, avec le dais royal, les imposants manteaux des pairs, y introduisaient des éléments décoratifs qu'il utilisa fort heureusement. Si, dans le tableau définitif, le dessin est un peu mince et compassé, la coloration timide, l'esquisse, qui l'avoisine à la National Gallery, offre — ainsi qu'il arrive souvent — un métier beaucoup plus savoureux. La *Mort du Major Pierson*, tué dans un engagement avec les Français, en 1781, à Saint-Hélier, fournissait naturellement, avec le fond de maisons, les habitants terrorisés qui s'enfuient, les grands drapeaux qui flottent, le groupe des soldats portant le corps de leur chef, un pittoresque et des contrastes que l'artiste a heureusement utilisés. Ce tableau, à la différence de tant de batailles-parades, sent la poudre et le sang (National Gallery). La *Défense de Gibraltar par le général Heathfield*, monté sur un cheval blanc, dirigeant de la rive, au milieu de son état-major, le sauvetage des équipages de la flotte espagnole désemparée et en feu, offre les mêmes qualités que la *Mort du Major Pierson*, avec une dualité d'action, sans doute imposée, qui divise l'intérêt (National Gallery). Il fut moins bien servi par un sujet rétrospectif : l'*Arrestation de cinq membres de la Chambre des Communes par ordre de Charles Ier*, pour lequel les témoignages manquaient et dont il dut emprunter les principaux personnages à Van Dyck. Il faisait, entre temps, des portraits individuels; la Galerie nationale de portraits a recueilli celui du *Lord Chief Justice Mansfield*, assis, un rouleau à la main, en grande perruque poudrée et en manteau de pair; l'œuvre ne manque pas d'ampleur, mais il y a quelque dureté dans le modelé du visage. Un tableau de Buckingham Palace, daté de 1785, représente les trois dernières filles de Georges III; les princesses Marie et Sophie amusent leur petite sœur Amélie, assise dans une voiture d'enfant, des sons d'un tambour de basque, au milieu des gambades de trois chiens excités par cette musique.... La scène, qui a pour fond le parc de Windsor, offre beaucoup de naturel et de verve. Copley mourut très âgé, un an après avoir fait le portrait de son fils, *Lord Lyndhurst*. C'est un artiste vraiment distingué, plein de goût, sinon un tempérament puissant.

Fuseli. — Voici encore un produit d'importation, franchement

étrangère cette fois. Henri Füssli, qui adopta, une fois en Angleterre, l'orthographe Fuseli, naquit à Zurich en 1741 ; son père, paysagiste, le destinait à l'Église et lui fit donner, dans ce but, une forte éducation classique. Il se lia, au collège, avec Lavater, étudia l'anglais et l'allemand, se passionnant pour les visions romantiques des poètes. Une satire qu'il fit, avec son ami, contre l'administration communale de Zurich le força de s'expatrier. Il se fixa à Berlin, où on le présenta à l'ambassadeur



Phot. Hanfstaengl.

Fig. 426. — Fuseli : Titania et Bottom.

(National Gallery, Londres.)

d'Angleterre ; il lui montra ses dessins et ses traductions d'après Shakespeare ; divers conseils le poussèrent à s'établir à Londres, ce qu'il fit en 1763. D'abord, par nécessité, précepteur d'un jeune noble, il se fit publiciste, lança maintes brochures, sans grand retentissement, et, de guerre lasse, alla trouver Reynolds qui, sur le vu de ses dessins, lui conseilla de chercher sa voie dans la peinture. Son premier tableau fut un *Joseph interprétant les songes de Putiphar*, que Johnson, qui l'avait accueilli amicalement, acheta. Sa route était désormais tracée ; mais il fit, d'abord, l'inévitable voyage à Rome, où la *terribilta* de Michel-Ange le fascina, le conquit pour toujours. Il envoya, de Rome, à l'Académie royale, en 1774, la *Mort du Cardinal de Beaufort* ; en 1777, une scène de *Macbeth*.

Rentré à Londres après huit ans de séjour en Italie, Fuseli se voua au genre sombre et fantastique. De 1782 date un de ses tableaux les plus célèbres, *Le cauchemar*, où se voit un gnôme aux yeux terrifiants, accroupi sur le corps d'une jeune fille endormie, tandis qu'un autre monstre, à tête de cheval, souffle entre les rideaux du lit. Il vendit ce tableau vingt guinées; mais l'éditeur de la gravure en gagna cinq cents. Une de ses inventions les plus sinistres dans ce genre est *Le voleur des morts*, du Musée de Bâle, où les qualités de « métier » ne manquent pas.

Fuseli poursuivit par une *Galerie de Shakespeare* comprenant huit tableaux : le succès alla surtout aux scènes du *Songe d'une nuit d'été*, du *Roi Lear*, de *La Tempête*, de *Hamlet* (l'apparition du fantôme). Dante était, d'autre part, mis à contribution, avec un *Paolo et Francesca*; Virgile, avec une *Mort de Didon*; Boccace, avec un épisode de *Théodore et Honorio*. Le peintre fut nommé, en 1790, membre de l'Académie, en dépit de Reynolds, et entreprit une illustration de Milton, qui lui coûta près de dix ans et comprenait quarante-six sujets. Il écrivait, entre temps, sur toutes sortes de sujets, se reposant à dessiner pour la Bible et le Nouveau Testament. Nommé professeur à l'Académie en 1799, il y fit des lectures, dont six ont été imprimées et contiennent force observations curieuses, bouffonnes, parfois profondes. Il alla en France, après la paix d'Amiens, traita des sujets de mythologie scandinave : la *Descente d'Odin*, *Thar tuant de son bateau le serpent de Misgard*, etc. (à l'Académie royale, qui conserve également un *Roi du feu* forcené et glacial), fut directeur de l'Académie et déploya dans tous les sens jusqu'en 1825, date de sa mort, une multiple et surprenante activité.

Fuseli compte au premier rang de ces esprits qui mirent, il y a un peu plus d'un siècle, la terreur à l'ordre du jour. Thoré le range également parmi les précurseurs de l'école idéologique de peinture allemande, à laquelle nous devons tant de sujets ambitieusement cycliques et de mauvais tableaux. De tels esprits ont surtout un rôle de ferment; leur influence, assez indistincte d'ailleurs, est supérieure à leur œuvre. Celle de Fuseli, très dispersée, presque complètement oubliée, ne se rappelle guère à nous, en dehors des gravures qui l'ont un moment popularisée, que par son tableau de la National Gallery, que nous reproduisons ci-dessus : *Titania et Bottom*. Autour du héros burlesque à tête d'âne et de la fée, au svelte corps nu, qui s'évertue en vain à le séduire, s'agite tout un peuple bizarre d'esprits élémentaires, de gnômes et de lutins. Fuseli a dépensé dans cette scène, où la fantaisie souffre un peu trop des précisions inévitables de la plastique, une imagination raffinée et compliquée, en même temps qu'un talent de peintre qui, à travers la confusion de l'ensemble et de la tonalité générale bien trouble, se décèle surtout dans le joli galbe de Titania.

Barry. — Des exemples comme celui de Fuseli n'en avaient pas moins le danger d'égarer la saine pensée, le beau métier des artistes anglais dans toutes sortes d'abstractions laborieuses, où ils perdaient pied. Ce fut le cas de James Barry, qui dévoya, dans de grandes machines sans vie, des dons naturels qui eussent fait de lui un portraitiste ou un peintre de genre fort estimable. Né à Cork en 1741, il faisait déjà à moins de quinze ans des illustrations pour un éditeur, que suivirent des peintures tirées de la Bible et des poètes : *Énée*, *Suzanne*, *Daniel*, *Abraham*, *Le Christ*. La *Légende de saint Patrick*, patron de l'Irlande, exposée à Dublin, lui acquit la protection de Burke, qui, bientôt, l'attirait à Londres, le présentait à Reynolds et lui facilitait, de ses deniers, le classique voyage en Italie. La statuaire antique l'y toucha plus que les peintures du Vatican et de la Sixtine. D'autre part, il déclarait : « Rubens, Van Dyck, Téniers, Rembrandt, etc., sont hors de mon église ». Sur quelle tradition allait-il donc s'appuyer? Son premier tableau, à son retour à Londres, fut une *Naissance de Vénus*, que suivirent un *Jupiter et Junon* et un *Adam et Ève* composés en Italie. Toujours féru de l'antique, il traita la *Mort du général Wolfe* comme un bas-relief grec, avec des soldats nus. Un *Mercure*, un *Narcisse*, un *Achille enseigné par le centaure Chiron* continuèrent la série. Un projet de décoration de l'église Saint-Paul ayant été écarté par l'évêque de Londres, Barry, qui avait proposé l'esquisse d'un *Christ insulté*, se rejeta sur les propositions du cercle des arts d'Adelphi, qui offrait ses murailles à l'artiste. Il y traita *Les progrès de l'Humanité* en six compositions de quatorze mètres de long chacune : *Orphée créant la civilisation grecque*; *La glorification de l'Agriculture*; *Les vainqueurs d'Olympie*; *Le Triomphe de la Tamise*; *L'Assemblée des membres de la société des Arts d'Adelphi*; *L'Élysée*, ou *L'état de rétribution finale*. L'ensemble de la décoration comprend peut-être trois cents figures; la coloration générale, d'un jaune rance, est déplaisante; çà et là, se voient des morceaux assez fiers et robustes. Ce travail prit à Barry six années, de 1777 à 1783; il souleva un tumulte d'applaudissements et de railleries, auquel l'auteur répondit dans une brochure. Il tira, tant de l'exposition publique que de la gravure des sujets, qui ne fut terminée qu'en 1792, sept cents livres sterling, en tout, que quelques dons généreux portèrent à peu près à mille. Nommé, en 1782, professeur à l'Académie, Barry y fit six discours sur l'art, où il polémique âprement contre ses confrères. Il avait, d'ailleurs, le caractère le plus rogue et le plus querelleur, qu'on trouve inscrit en traits irrécusables dans son excellent portrait par lui-même, en buste, du South Kensington, et dans celui où il s'est représenté peignant, l'aspect un peu égaré (Galerie nationale de portraits). Ses polémiques forcenées indisposèrent l'Académie, qui le destitua de ses fonctions de professeur : une souscription de ses amis, pour remplacer son traitement, produisit

mille livres sterling. Il travaillait à une nouvelle suite : *Les progrès de la Théologie*, commençant par une *Naissance de Pandore*, quand il mourut, subitement, en 1806. Type curieux de l'homme guindé, par l'abus de la lecture et des théories, à des ambitions supérieures à son talent, et du bruyant effort duquel rien n'a surnagé que deux modestes images.

Blake. — Il s'est formé, par contre, autour de William Blake, peintre et poète, dont l'œuvre hyperphysique d'illuminé est de plus en plus décrit et commenté, une atmosphère de vénération, une auréole de gloire qui ne nous paraît, pour le peintre du moins, qu'à demi justifiée. Il naquit à Londres, en 1757, d'un bonnetier de Broad Street, et témoigna d'un goût précoce pour le dessin. Placé chez le graveur Basire, il reçut les conseils de Flaxman, le statuaire, et de Fuseli. A vingt ans, il vivait de ses travaux de gravure, consacrant par surcroît les soirées à la poésie, et mêlant, peu à peu, les deux arts. Le premier ouvrage de l'artiste a pour titre *Chants d'innocence et d'expérience*; chaque scène dessinée (il y en a environ soixante-dix) a pour commentaire une série de strophes, que Blake mettait ensuite en musique. Dès cette époque, il était en proie à des hallucinations pendant lesquelles il communiquait avec le monde des esprits, conversait avec les grands morts du passé, voyait, face à face, l'avenir : il en vint à une sorte de somnambulisme lucide et permanent, d'où sont sorties toutes ses inspirations. Les principales sont la suite des *Portes du Paradis*, en seize planches coloriées : puis vint *Urizen*, en vingt-six pièces, dont l'obscurité semble déceler la chute de Lucifer et la création de l'homme. Cet ouvrage fut suivi d'une édition, illustrée dans les marges, des *Nuits* d'Young. Un séjour de trois ans dans le Sussex, auprès du poète Hayley, donna naissance à l'illustration de la vie et des œuvres de Cowper. De retour à Londres, Blake grava un ensemble d'une centaine de pièces, intitulé *Jérusalem*, où il donna ses effets les plus grandioses; douze dessins pour *Le tombeau* de Blair furent gravés par L. Schiavonetti. Vint ensuite un *Pèlerinage à Canterbury*, d'après Chaucer, en seize dessins, qui a été souvent mis en parallèle avec celui de Stothard. L'avant-dernier des grands ouvrages de Blake est une illustration, en vingt et une planches, du *Livre de Job*. Il était tombé, peu à peu, dans une grande détresse et fut redevable de la gravure de ce recueil à l'assistance de ses amis. Deux suites, comprenant trente-cinq planches et intitulées *Les Prophètes*, parurent ensuite. Il avait entrepris la tentative colossale d'illustrer le Dante et composé déjà cent deux dessins, lorsqu'il tomba malade. Son dernier travail fut un portrait, tendrement caressé, de sa femme. Il mourut le 12 août 1828, à soixante et onze ans. De l'aveu même du plus récent des panégyristes de Blake, M. François Benoît, « son œuvre de peinture, proprement dite, est tout à

fait secondaire. L'artiste a beau avoir exécuté bon nombre de tableaux et rêvé de fresques démesurées, il est, avant tout, un illustrateur, exposant en langage plastique ce qu'énonce par ailleurs tel chant, tel poème, telle prophétie ». Sous la conduite de Michel-Ange, de Raphaël et de Dürer, l'artiste pénètre dans les régions de l'imaginaire, il s'enfonce parmi les ombres, avec une confiance tranquille, comme s'il avait le rameau d'or à la main. Et, du mélange de ses rêves, avec ses ressouvenirs italiens (voir au Musée de Cambridge ses trois aquarelles sur la *Vie de Joseph*, d'un fade classicisme), avec ses méditations sur la Bible, sur les Prophètes, sort ce monde étrange d'apparitions, qui remplit les pages de ses recueils. Une naïveté un peu lourde, une certaine gaucherie empêtrée s'y joignent à de véritables trouvailles d'attitudes et de gestes. S'il y a, par exemple, dans son *Jugement dernier* des grappes de damnés, précipités la tête en bas, littéralement empruntés à la fresque de la Chapelle Sixtine, et si son Christ assis, un grand livre ouvert sur les genoux, entre deux séraphins long vêtus qui écrivent, est une figure singulièrement massive et inerte, le jet ascensionnel des élus est, par contre, exprimé avec force, et les trois archanges, pourvus d'ailes aux épaules et aux reins, qui embouchent la trompette ou tirent le glaive, sont des figures véritablement neuves, de la plus fière tournure. Les « vieillards », qui abondent dans l'œuvre de Blake, ont, trop souvent, une expression voisine du gâtisme, avec de longues barbes mal attachées de figurants; mais certaines silhouettes hardies, saisies, comme au vol, dans des raccourcis audacieux, se gravent inoubliablement dans l'esprit : tels « l'ancien des jours mesurant l'orbe de la terre », au frontispice de *L'Europe*, le vieillard



Phot. N. G.

Fig. 427. — Blake : L'Esprit de Pitt guidant Behemoth.
National Gallery, Londres.

rénové dans la tombe, qui, sur la plate-forme de son mausolée, contemple le ciel avec ravissement (*Le sépulcre*, planche 32), les rois couchés côte à côte, dans un caveau, à la lueur d'une lampe funéraire (même recueil, planche 11), l'ange lancé la tête en bas, qui réveille un mort, du son strident de sa trompette (frontispice du même recueil), la délirante joie de l'Ame et du Corps réunis, sous la forme d'une femme et d'un homme (même recueil, planche 32), Babylone, la prostituée, assise, demi-nue, sur le dragon à sept têtes. Le coloris de ses planches est un lavis, le plus souvent assez pâle et fade. La peinture à l'huile l'eût mieux servi, à en juger, sinon par ses apôtres portant processionnellement le corps du Christ, suivis de la Vierge long voilée et des saintes femmes (National Gallery), du moins par son *Esprit de Pitt guidant Behemoth* (même musée). Blake a, dans cette composition touffue, voulu exalter le génie ordonnant le chaos et disciplinant la violence. Sur un fond fuligineux, traversé de jets de flamme, un ange à longue draperie, offrant vaguement les traits de Pitt, surgit, les mains étendues dans un geste de décision souveraine. A son ordre, le moissonneur, au second plan, moissonne le champ de la terre, le laboureur nivelle les cités et les tours; parmi des mers déchaînées et des chutes de comètes, des hommes s'enfuient éperdus, d'autres s'abattent sous des coups invisibles. Les tons éclatants se mêlent, se reflètent dans cette toile, en une harmonie à la fois sourde et ardente qui exprime à merveille le chaos cosmique et le cauchemar de la destruction. Enfin une exposition à la Tate Gallery, en 1913, a révélé diverses peintures de jeunesse : une *Vie de Jésus* d'une fraîcheur et d'une naïveté charmantes, une *Ève*, une *Bethsabé* qui ont la gaucherie ingénue et expressive des Primitifs.

Malgré ce qu'il eut, en propre, d'original, de naïf, Blake se rattache nettement au romantisme de Fuseli et de Barry, qu'il admirait, d'ailleurs, beaucoup; mais il renchérit singulièrement sur eux. La vie individuelle et sociale ne l'intéresse point; il s'évade hors de l'Angleterre et de son siècle, comme une âme déjà détachée du corps, qui nage dans l'absolu.

Northcote, Opie. — D'autres artistes de la même époque, au contraire, ont uni le goût des conceptions romanesques à la représentation sincère et littérale de la vie contemporaine. De ceux-là sont Northcote et Opie. Nous avons déjà rencontré le premier auprès de Reynolds. Le voyage sacramentel à Rome, qu'il accomplit en 1777 et qui se prolongea trois ans à travers l'Italie, le convertit à la composition dramatique. Après un essai heureux, en 1783, avec le *Naufrage du vaisseau « le Centaure »*, il exposa le *Meurtre d'Édouard V et de son frère*, dont le succès fut grand. La *Mort de Wat Tyler* suivit, en 1786, à l'approbation générale, et, l'année suivante, l'*Enterrement des jeunes princes tués dans la*

Tour de Londres lui ouvrit l'Académie. Un grand nombre de tableaux d'histoire et de genre suivirent, dont l'énumération est inutile. Si les sujets de mœurs le servent, parfois, heureusement, comme dans *La visite à la grand'mère* (1787), où celle-ci, son tricot à la main, regardant avec bienveillance par-dessus ses lunettes la jeune fille qui lui fait la lecture, est une figure trouvée, — s'il en est de même dans *La charité* du jeune montreur de singe, avec son gentil geste suppliant, — il n'y a à peu près nul mérite artistique dans les « machines » de Northcote. L'invention en est laborieuse et froide, le métier lourd ; aucune étude sérieuse des types, des costumes, aucun souci des vraisemblances ne viennent pallier ces faiblesses, et l'on voit, par exemple, dans la *Jahel tuant Sisara* (à l'Académie royale), l'héroïne biblique, en coiffure Renaissance, s'approchant, un long clou et un marteau aux mains, du général chananéen profondément endormi dans une armure complète du XVIIe siècle, où il ne pourrait faire un mouvement sans se réveiller. Parmi les portraits de Northcote, un certain nombre figurent à la Galerie nationale de portraits : ceux de *Lord Exmouth*, sur un fond de mer, de *Jenner* méditant à sa table de travail, de l'ingénieur *Brunel* appuyé sur un plan (le meilleur). Ce sont des ouvrages honorables, sans aucune maîtrise technique. Il y a plus de mérite dans un *Portrait de femme* grasse, en blanc à ceinture bleue (au South Kensington), qui offre quelque délicatesse.



Phot. N. G.

Fig. 428. — Opie : Mrs. Opie.
(Galerie Nationale de Portraits, Londres.)

Les dons artistiques sont sensiblement supérieurs chez John Opie. Il naquit, en 1761, dans la Cornouaille ; le père était charpentier ; la précocité de l'enfant fut grande : non content d'exceller dans les mathématiques, à dix ans, il reproduisait, de mémoire, un tableau de paysage qui l'avait frappé. Il croqua, pendant la durée d'un office, un portrait fort ressemblant de son père. Celui-ci restant insensible à ces prouesses, ce furent un oncle et un médecin du voisinage qui aidèrent ses débuts. A vingt ans, il s'établissait à Londres, où le médecin Wolcot, qui s'était fait une réputation d'écrivain, lui procura des clients. Ses portraits firent du bruit, celui de *Fox* entre autres ; mais il rendait moins bien le charme mobile de la physionomie féminine. La mode étant aux tableaux d'his-

toire, Opie tourna de ce côté sa facilité; la *Mort de David Rizzio*, le *Meurtre de Jacques Ier d'Écosse*, l'*Empoisonnement du jeune Arthur* eurent du succès. Le premier de ces ouvrages est adroitement composé : les groupes des assassins, d'une part, de la reine et de ses femmes, de l'autre, s'y opposent et s'y relient bien; mais la couleur historique du temps fait défaut, comme dans presque tous les ouvrages similaires de cette époque. L'Académie royale conserve un tableau représentant un enfant malade, dont un vieillard épie le sommeil fiévreux, œuvre sobre et vigoureuse d'une pâte superbe. Le South Kensington montre deux fillettes dans un bois, l'une vêtue de rouge, endormie sur les genoux de l'autre, en blanc.

Le Musée de Birmingham a un sujet de genre : *La correspondance découverte*, qui a beaucoup noirci, mais d'un ferme dessin, avec de beaux blancs dans la figure de la jeune fille. Cependant, l'attention se détournait peu à peu d'Opie, et il connut des heures de gêne, mais sans ralentir, pour cela, ses habitudes de travail. Une compensation lui vint : il fut nommé professeur à l'Académie, en 1805, quand Fuseli, qui l'avait emporté sur lui pour cet emploi, passa directeur. Il fit, en cette qualité, quatre lectures sur la technique de son art; il n'avait, d'ailleurs, jamais cessé d'écrire, et on lui doit une notice sur Reynolds. Mais il tomba, tout à coup, gravement malade, d'une inflammation de la moelle épinière, qui l'emporta rapidement.

C'est surtout comme portraitiste qu'Opie a mérité de survivre : la Galerie de Dulwich contient son image par lui-même, ouvrage excellent de caractère et de facture; la National Gallery, une charmante tête rêveuse de jeune garçon, le portrait en buste de l'acteur *Siddons*, mari de la fameuse tragédienne, celui de *Mary Wollstonecraft*, d'une jolie expression méditative; la Galerie nationale de portraits, celui de sa femme en blanc, pensive et simple, un chapeau de paille à la main, celui de l'auteur dramatique *Th. Holcraft*, à mi-corps, tenant ses lunettes, figure marquée et songeuse, excellemment construite. Il y a deux portraits-bustes de lui-même au Musée d'Édimbourg, et un autre, drapé de rouge, une joue gonflée, l'air d'un conspirateur romain, à celui de Glasgow.

LE PAYSAGE

L'universel mouvement de renaissance artistique qui se produisit dans la Grande-Bretagne au XVIIIe siècle ne pouvait laisser de côté un des genres les mieux appropriés tant aux caractères physiques du pays qu'aux instincts profonds de la race. L'Angleterre est une contrée sans grands mouvements du sol ; la nature y garde un aspect en quelque sorte

intime. La végétation, presque partout superbe grâce à l'humidité constante, les élévations modérées qui circonscrivent les sites forment à chaque pas des motifs de dimensions restreintes, et, par leurs harmonies ou leurs contrastes, présentent des tableaux tout faits. D'autre part, l'Anglais de la province, élevé en plein air, robuste marcheur, comme l'Anglais cultivé des villes, que l'inclémence de l'atmosphère confine dans la nostalgie et le rêve, prennent un plaisir égal au spectacle de la nature, y portant, celui-là, la sympathie pour le cadre quotidien de ses



Phot. N. G

Fig. 429. — Wilson : Ruines de la Villa de Mécène.
(National Gallery, Londres.)

travaux, celui-ci, son idéal refoulé de méditation ou de repos. Le charme de la campagne anglaise ne fut pas, tout d'abord, senti par les artistes ; les préjugés d'une éducation toute classique leur montraient le cadre idéal de la vie dans les sites consacrés du Midi, incendiés de soleil, jalonnés de monuments célèbres, hantés de noms glorieux. Le même préjugé qui, en France, tourna exclusivement vers Rome les yeux d'un Claude Lorrain et d'un Poussin pesa durant toute sa vie sur l'imagination du premier en date des grands paysagistes anglais, Richard Wilson.

Wilson. — Son père paraît avoir encouragé ses essais ; il le plaça à Londres, dans l'atelier d'un portraitiste du nom de Wright, — qu'il ne faut pas confondre avec l'Écossais Joseph-Michel Wright, l'élève de

Jamesone, — et qui l'instruisit dans sa spécialité. Le développement artistique de Wilson fut assez lent. La première œuvre qu'on connaisse de lui est le *Portrait du prince de Galles et du duc d'York*, fait pour leur précepteur, Fr. Ayscouch, évêque de Norwich (Galerie nationale de portraits). Les petits princes sont assis sur un canapé, se tenant par l'épaule, dans des attitudes très naturelles ; devant eux, contre une table, se tient leur maître, corpulent et roide, en costume ecclésiastique ; le seul défaut de ce tableau est le manque de liaison entre ces deux éléments. Peu de temps après, grâce à quelques amis généreux, Wilson put partir pour l'Italie. Il continuait d'y peindre des portraits, quand un petit incident changea l'orientation de sa vie. Attendant un jour son confrère Zuccarelli, il croqua, pour se désennuyer, la vue sur laquelle donnait la fenêtre de l'atelier, et de façon si heureuse que Zuccarelli l'engagea vivement à s'adonner au paysage. Un autre témoignage vint à l'appui du sien, celui de Joseph Vernet, qui lui offrit l'échange de deux de leurs tableaux et exposa celui de Wilson dans son atelier, où il le vantait à ses visiteurs. L'Anglais était, d'ailleurs, préparé à son nouveau genre : le charme du pays de Galles, sa terre natale, ne l'avait laissé ni inattentif, ni insensible. Il étudia les maîtres italiens, sans servilité, peignant librement, sans exactitude littérale, les admirables environs de Rome. Allan Cunningham dit justement de ses paysages d'alors qu'ils sont « éventés par l'air pur, échauffés par les soleils brillants, remplis de temples en ruines, étincelants des rivières boisées et des lacs tranquilles de cette région classique ». Il lui vint des élèves ; Raphaël Mengs fit son portrait. Au bout de six ans, il rentrait à Londres ; logé du côté Nord de Covent Garden, en relation avec les hommes distingués du temps, sa *Niobé*, bien que vivement critiquée par Reynolds, assit sa réputation, et sa *Vue de Rome* le plaça au premier rang des paysagistes ; le duc de Cumberland acheta la première, le marquis de Tavistock, la seconde. Wilson prit part à la fondation de l'Académie royale, et, à la mort de Hayman, en devint le bibliothécaire. Pourtant, le grand public se montrait rétif ; d'aucuns lui reprochaient même d'avoir abandonné le portrait. L'hostilité de Reynolds contribuait à cette froideur de l'opinion ; froissé, peut-être, par le caractère un peu rude, les manières sans élégance du paysagiste, il critiqua très vivement, dans un de ses discours, l'adjonction des dieux et des déesses à des sites qui n'en comportaient pas, comme s'il n'eût pas donné l'exemple de ce genre de travestissement. On conte qu'à une réunion d'académiciens il proposa la santé de Gainsborough, « notre meilleur paysagiste » (ce qui était, pour celui-ci même, un compliment à deux tranchants), à quoi Wilson de riposter : « et notre meilleur portraitiste ». Des collègues bien intentionnés envoyèrent Peany, un des leurs, pour lui conseiller d'imiter le style, plus

aimable, de Zuccarelli ; il répondit avec irritation, achevant de s'aliéner l'opinion : sa mauvaise fortune le rendait hargneux et acerbe.... Zoffany l'ayant représenté, le coude levé, avec un pot de porter à la main, il le menaça de le bâtonner. Seul, Beechey lui restait ami et l'invitait ; c'est à celui-ci, comme il s'approchait trop d'un de ses paysages, qu'il dit « qu'un tableau devait se regarder et non se sentir ». En vieillissant, il se négligea, prit un logement médiocre, fit des esquisses à une demi-couronne ; vers la fin, il habitait une petite chambre, à peine meublée,



Phot. N. G.

Fig. 450. — Wilson : Sur la rivière Wye.
(National Gallery, Londres)

à Tottenham Court Road ; il dut refuser une commande, faute de l'argent nécessaire pour acheter ses toiles et ses couleurs. Reynolds, s'étant un peu relâché de sa dureté, lui procura deux paysages à un bon prix ; mais la vue de Wilson baissait, sa délicatesse de touche l'abandonnait. La mort d'un frère le mit à la tête d'une petite propriété à Llanberris, où l'on découvrit même un gisement de plomb : c'était l'aisance ; il regagna son pays natal et y passa quelques jours paisibles, se promenant, rêvant sous les arbres. Un jour, il tomba sur le chemin ; son chien alla chercher du secours ; on le porta chez lui, où il languit, dès lors, refusant de se nourrir, et il mourut, en mai 1782, à soixante-neuf ans.

Wilson, assez longtemps contesté, est un des grands noms artis-

tiques de l'Angleterre. Ses paysages, comme ceux de Claude Lorrain, mais à un moindre degré, sont des arrangements de nature; il ne se fait aucun scrupule de changer un fond, d'inventer des rochers pour balancer ses masses, de placer sur quelque éminence un temple ou un donjon à demi ruiné, qui ajoute au tableau un élément intellectuel et religieux. Du moins, ses personnages, de proportions plus modestes que ceux de Claude, sont-ils mieux dessinés. Nous n'avons plus, d'ailleurs, pour ces sortes d'adaptation, la sévérité de nos pères, qui réagissaient contre l'intolérable abus qu'en avait fait, en France, l'école impériale. Chez Wilson, comme chez Corot dans ses premières œuvres, des ciels finement dégradés, du bleu le plus sombre au ton de l'or ou de la perle, arrondissent leur voûte sur la courbe évasée des lacs (*Le lac de Némi*, à M. James Orrock; *Le lac Averne*, National Gallery); d'opulentes masses d'arbres étagent leurs frondaisons foncées, que couronne la ligne pâle de constructions en terrasses (*Ruines de la Villa de Mécène, à Tivoli*, National Gallery). Un pont à demi ruiné enjambe une rivière très basse, où s'accroupissent des laveuses (*Paysage classique*, à M. Hollingsworth); des femmes se baignent au tournant d'un cours d'eau, que dominent des plans étagés de montagnes (*Sur la rivière Wye*, National Gallery). Le ciel et l'eau sont l'élément vivant, perpétuellement renouvelé, de ces spectacles: toutes les timides promesses de l'aube, les splendeurs de midi, les mourantes caresses du soir s'y mirent et s'y transfigurent.

C'est cette vie changeante des éléments qui donne aux calmes compositions de Wilson, à leurs masses équilibrées, à leurs lignes harmonieuses une variété qu'on ne sent pas, tout d'abord, et qui en pallie, pour le spectateur attentif, la monotonie apparente. On lui doit, d'ailleurs, des études (*La Villa d'Adrien*, *Vue d'Italie*, National Gallery) nourries et croustillantes, comme des Guardi. Un *Couvent au crépuscule* (Musée de Glasgow), traité largement, offre le plus bel éclairage. Le Musée de Manchester conserve une superbe *Vallée dans le Pays de Galles*, arrangement en vert, gris et or; une *Villa de Cicéron*, effet de soir à la Claude Lorrain; des *Ruines dominant une rivière*, avec des masses d'ombres à la Ruysdaël et un ciel nuageux très fin. Au Musée d'Édimbourg, des *Enfants pêchant* offrent les tonalités dorées de Cuyp; l'argent, au contraire, domine dans le *Ferry-boat*, aux fonds très délicats. L'Académie royale, à Londres, contient sept paysages arrangés, avec sujets : *Vénus et Adonis*, *Villageois dansant*, etc.; ils présentent de beaux balancements de lignes, une brillante lumière fluide, où semblent se combiner la vision de Claude Lorrain et de Jean Both; le n° 501 a les accents les plus vrais; le mieux composé est le n° 246, avec un château en ruines, se détachant au fond sur la mer. La fameuse *Niobé* (National Gallery) n'est pas une des meilleures compositions de Wilson; il y a, dans ce paysage, trop d'éléments entassés,

trop de plans et de silhouettes se recoupant, avec des fonds, il est vrai, admirables, et, si les enfants abattus ou affolés, au premier plan, sont d'un bon dessin, l'Apollon, qui les perce de sa flèche, justifie le reproche de Reynolds : le nuage sur lequel il porte est trop léger et fluide pour le soutenir. Wilson s'est peint lui-même (à la Galerie nationale de portraits), le bonnet de côté, gros et sanguin, avec une légère moustache ; il semble désigner quelque chose de la main. Son influence, pour ne pas s'être produite immédiatement, n'en a pas moins été profonde. Turner l'a imité dans *Kilgarring Castle* (à Sir John Leicester), et les tonalités du



Phot. N. G.

Fig. 451. — Scott : Old London Bridge.
(National Gallery, Londres.)

maître gallois se retrouvent dans son *Kingston bank*, peint à trente-quatre ans, de la National Gallery.

Plusieurs bons paysagistes se groupent derrière Wilson. C'est, d'abord, Samuel Scott, né au début du XVIIIe siècle, à Londres. Il commença de produire en 1725 ; il était de la familiarité de Hogarth, avec qui il fit une équipée fameuse, à Gravesend, en 1732. Ses tableaux étaient très recherchés. Scott fut un des fondateurs de la Société des aquarellistes. La National Gallery contient quatre toiles de lui. L'*Old London Bridge*, couvert de maisons en perspective, la Tamise un peu houleuse, sillonnée de bateaux, occupant le premier plan, est très finement peint, avec un joli coup de lumière sur la gauche ; l'*Old Westminster Bridge*, par un temps calme, est moins animé et plus sec de lignes. La *Vue de la Tamise*, dans la direction de Westminster, montrant, sur la droite, la vieille porte d'York et une singulière pyramide qui renfermait un réser-

voir, a, tout à la fois, plus d'animation et une perspective aérienne plus fine. Nous n'avons point trouvé trace de la *Vue de la Tour, le jour anniversaire du roi*, exposée en 1771. Après une fructueuse carrière, Samuel Scott se retira à Bath, où il mourut en 1772. On peut le placer, à une certaine distance en arrière, entre Van der Heyden et Guardi.

Le South Kensington contient un agréable paysage dans le goût de Scott, *Vue de la terrasse d'Old Somerset House*, par Paul Sandby (1725-1809), qui fut surtout un délicat aquarelliste, doublé d'un graveur.

Philippe-Jacques de Loutherbourg, né à Strasbourg en 1740, d'un miniaturiste, qui s'établit à Paris, y travailla sous Tischbein et François Casanova. Doué d'une très grande facilité, il traita indifféremment des sujets de bataille ou des sujets de chasse, des marines, des paysages avec figures et bétail, dans le goût des Hollandais, de Berchem principalement. Reçu académicien à Paris, en 1768, bien traité par les salonniers, Diderot en tête, il n'en quitta pas moins la France, en 1771, et se fixa à Londres, pour le reste de sa vie. Il y peignit des décors pour Drury Lane, fut nommé membre de l'Académie royale en 1781, et mourut à Hammersmith en 1812. Il avait commémoré dans ses toiles divers événements militaires : une *Revue au camp de Warby* ; la *Défaite de l'Armada* (à Greenwich) ; le *Siège de Valenciennes* ; les *Victoires de l'amiral Duncan et de Lord Howe*, en 1794 (à Greenwich) ; le *Débarquement des Anglais en Égypte*. La National Gallery conserve de lui une *Vue de lac dans le Cumberland*, sous un ciel menaçant ; le Musée de Glasgow, un *Paysage avec des bestiaux, par un temps d'orage*. Expéditif et superficiel, Loutherbourg, en dépit de son succès, n'eut pas d'influence sur le développement de l'école anglaise de paysage.

Alexandre Nasmyth, né à Édimbourg en 1758, vint, de bonne heure, à Londres et y étudia sous Allan Ramsay ; il alla ensuite à Rome et y séjourna plusieurs années ; à son retour, il s'établit dans sa ville natale, débutant par des portraits, dont celui de *Burke* (à la Galerie nationale de portraits), puis se voua au paysage ; il enseigna son art avec beaucoup de succès et exposa, comme associé, à l'Académie royale, de 1813 à 1826 ; il mourut en 1840. Sa *Vue du château de Stirling*, à la National Gallery, offre une belle composition en amphithéâtre, traitée dans une gamme de verts et de bruns robuste. On y sent comme un ressouvenir, très libre, du Guaspre. Son *Ponte Molle* (au Musée de Manchester) est un ouvrage plus froid et plus sec.

Thomas Barker, dit Barker de Bath, naquit, en 1765, dans le Monmouthshire ; son père s'était occupé de peinture, sans aller au delà des portraits de chevaux ; un riche constructeur de voitures, nommé Spockman, donna au jeune homme les moyens de suivre sa vocation ; après avoir passé quatre ans à copier les Flamands et les Hollandais, il alla à

Rome, où il travailla peu, mais se meubla les yeux et l'esprit. Ce fut un autodidacte ; on ne lui connaît point de maître. De retour en Angleterre, il y travailla pendant près d'un demi-siècle, et le nombre des tableaux exposés par lui à l'Académie et à la British Institution of water colours (Société des aquarellistes) se chiffre par une centaine. Une de ses toiles les plus connues, *Le bûcheron*, fut répétée deux fois, et chaque exemplaire payé cinq cents guinées.

En 1821, Barker, dont les aptitudes étaient très variées, représenta le *Procès de la Reine Caroline*; l'année suivante il peignit sur les murs de sa résidence de Sion Hill, à Bath, l'*Invasion des Turcs à Chio*, composition de plus de dix mètres de long, pleine de mouvement et d'effet. Il gagnait beaucoup d'argent et le dépensait à embellir sa fastueuse demeure, où il mourut en 1847. Un tableau intitulé *Old Tom*, qu'il peignit à dix-sept ans, obtint une grande popularité et fit l'objet d'une foule d'adaptations industrielles. Ses toiles de la National Gallery représentent, l'une, *La moisson* dans un site vallonné, avec de beaux plans de terrains, dans une gamme de verts bleutés; l'autre, un *Troupeau en marche* dans la montagne, devant un fond de croupes boisées, dont un coup de lumière argente les lointains. Le South Kensington contient de lui des *Joueurs de boules*, morceau très nerveux, de facture souple et de ton appuyé.

Georges Barrett (1767-1842) a, au South Kensington, un grand paysage lumineux à la Guaspre : lac encadré de hauteurs boisées, près de la mer. John Thomson (1778-1840), pasteur de profession, élève d'Alexandre Nasmyth, compte, au Musée d'Édimbourg, trois ouvrages distingués, dont le *Ravensbroug Castle*, avec de forts empâtements, rappelle Wilson. On voit de Robert Ladbrook (1770-1842), beau-frère de John Crome, à la National Gallery une *Vue d'Oxford*, aux premiers plans robustes.

John Crome. — Quel que soit le mérite de plusieurs de ces artistes, ils le cèdent de beaucoup à John Crome, surnommé Old Crome, pour le distinguer de son fils aîné, peintre lui-même, mais sans personnalité. Il naquit en 1768, à Norwich; son père, simple tisserand, ne put lui procurer aucun maître; mais l'enfant passait son temps dans les galeries de peinture de la région; il s'y familiarisa avec les peintres hollandais, Hobbema, Ruysdaël, Cuyp, et nous verrons passer en lui plusieurs des qualités qui les distinguent. Il vécut presque constamment dans sa province natale, où, peu à peu, les sympathies et la clientèle lui arrivèrent. Il vendait, sans difficulté, ses tableaux à des prix modestes; les élèves lui vinrent, dont trois, au moins, devaient se faire remarquer : Cotman, Stark et Vincent, et il fonda, en 1805, la Société des artistes de Norwich, qui tint sa première exposition deux ans après. Préférant à toute chose les collines, les bouquets de bois, les fermes et les bruyères

de son pays, Crome ne s'en éloignait qu'à regret, pour quelque fête passée à Londres; il fit, en 1814, son seul voyage en France; on a une lettre de lui à sa femme, où il décrit ses occupations à Paris, dont la magnificence et l'animation le frappèrent vivement; il rapporta, de son séjour sur le continent, deux toiles, de ses plus belles, *Le boulevard des Italiens*, peint en 1815, et *Le marché au poisson de Boulogne*. L'une et l'autre appartiennent à la famille Gurney, à Keswick Hall, près de Norwich. Il mourut, après une courte maladie, au mois de juillet 1821. Ses œuvres, demeurées en majeure partie dans le voisinage de son lieu natal, sont mal connues. Néanmoins, la National Gallery et le South Kensington



Phot. N. G.

FIG. 452. — Old Crome : La Lande de Mousehold.

(National Gallery, Londres.)

Museum en possèdent d'excellents spécimens. Une chose y est, avant tout, manifeste : le sentiment de l'espace et de l'air respirable. Crome, à la différence d'Hobbema, qu'il affectionnait pourtant entre tous, sait choisir dans les sites qu'il a sous les yeux; il en note les mouvements dominants, les valeurs essentielles, les jalonne, à propos, de figures ou d'accessoires destinés à donner l'échelle, et enveloppe le tout d'une magnifique lumière, dont la transparence dorée rappelle fréquemment les plus beaux Cuyp. *La Lande de Mousehold*, à la National Gallery, déroule, sous un ciel léger à cumulus, ses ondulations d'un vert fin, que les robustes cassures des terrains du premier plan repoussent vers le lointain; *Le moulin à vent*, juché sur un mamelon arrondi que gravit un sentier sinueux, avec des ânes qui paissent et un meunier sur son bidet, offre une impression de rusticité singulièrement vive. L'écran que fait le

monticule sur le ciel semble isoler tout ce coin tiède. Au contraire, *Les carrières d'ardoise (Slate quarries)* échelonnent sous un ciel nuageux d'immenses étendues aux coupures parallèles, où s'enfoncent les replis d'une route, jusqu'aux montagnes qui forment rideau dans le fond. La *Vue à Chapel fields*, où des bestiaux cheminent sur une route bordée d'arbres, réédite un thème cher à Adr. van de Velde, avec plus de largeur dans le traitement des figures. Les bouquets de vieux chênes semés en désordre autour d'une mare, que l'artiste intitule : *Near Hingham*, ne sont pas un motif moins flamand; Huysmans en eût approuvé les riches empâtements et la finesse de ton du ciel vergeté. De même, du chemin boisé exposé au South Kensington; une seconde vue de *La Lande de Mousehold* l'avoisine, longue fuite d'horizons verts, avec les premiers plans clairs et les autres sombres, tout au rebours de la poétique de Wilson. *Le bord de la forêt* offre une belle gamme de brun fauve. Les *Environs d'Hingham* (à la Galerie Tate), une mare, des arbres et des coteaux, forment une robuste harmonie de bruns, de gris et de verts. Hors de Londres, le Musée de Manchester contient une *Vue près de Norwich*, avec des maisons parmi des arbres et, au premier plan, des moissonneurs, charmante de naïveté et de finesse; le Musée d'Édimbourg, un coteau vert, que couronne un moulin vivement éclairé, sous un ciel menaçant, des terrains ocreux faisant repoussoir au bord du cadre. Parmi les collections privées, celle de Lord Iveagh montre des *Pêcheurs à Yarmouth*, effet de ciel et d'eau très large, dans le goût de Cuyp.



Phot. N. G.

Fig. 433. — Old Crome : Le Moulin à vent.
(National Gallery, Londres.)

Au résumé, Crome est, pour le paysage réaliste, le pendant et l'égal de Wilson pour le paysage idéalisé.

David Cox, né en 1783, mort en 1859, a travaillé à Paris. Mais la plus grande partie de sa vie se passa dans le village de Betts-y-Coed,

dont il traduisit les sites avec un art plein de fraîcheur. On cite, parmi ses chefs-d'œuvre, une *Vue du Snowdon*, un *Marais à Corwen*, l'*Exploitation d'une tourbière*, etc.

Cotman, Patrick Nasmyth, Calcotty et Chalon, n'ayant qu'à peine atteint l'âge d'homme en 1800, seront étudiés dans le chapitre sur la peinture anglaise au XIXe siècle.

LES ANIMALIERS

Les animaliers forment une transition naturelle entre les paysagistes et les peintres de genre, et nous verrons Morland cumuler, avec succès, les deux emplois.

Stubbs. — Le premier en date des peintres d'animaux dont le nom se soit conservé est Georges Stubbs, né en 1724 à Liverpool. Il pratiquait concurremment l'art de la gravure et l'art de l'émail. Établi à Leeds, à vingt ans, comme portraitiste, puis à York, il se rendit à Londres, en 1760, et s'y fit une spécialité de la représentation des chevaux de course. Reçu à l'Académie en 1781, il s'en retira à la suite d'une altercation au sujet du placement de ses œuvres, et n'en fut plus qu'associé jusqu'à sa mort. Il a laissé une série de seize des grands « coureurs » de son temps, depuis *Arabian Godolphin*, d'une construction impeccable; il peignait aussi les animaux sauvages. La National Gallery conserve de lui un gentleman tenant un cheval en laisse au bord d'une rivière; le South Kensington possède un lion et une lionne, avec un fond de paysage rocheux; le Musée de Liverpool, un cheval et une lionne, et les chevaux de course de Georges III.

Ward. — Le domaine du genre s'élargit sensiblement avec James Ward. Né à Londres en 1769, il pratiquait le métier de graveur, aux côtés de son frère William, quand il fit la connaissance de Morland, dont il devait devenir le beau-frère; il travailla quelque temps avec lui, mais, n'en recevant que de médiocres encouragements, il se forma lui-même, en suivant les cours de l'école d'anatomie de Brooks et de l'Académie royale. Il apprit à éviter le chic et l'à peu près et à mettre à sa place chaque os et chaque muscle. Il apportait ce même esprit de « prosecteur » à l'étude du paysage, analysé dans ses divers éléments géologiques, et s'en fit une conception panoramique, dans le goût de Titien et de Rubens. Il associa, d'une manière toute personnelle, dans ses compositions, les animaux au site, et sembla transfuser dans l'un les

énergies vitales des autres. M. G. Boughton (*English art in the public galleries of London*) a éloquemment décrit l'espèce de spasme universel qui semble agiter et tordre le paysage où deux taureaux se battent furieusement (*St. Donatt's Castle*, au South Kensington), en sympathie avec leur instinct déchaîné ; il n'y a guère moins de mouvement dans la vue de *Harlech Castle* (à la National Gallery), où le bûcheron se hâte d'ébrancher un grand arbre abattu, le voiturier, d'emporter les souches, des vieilles femmes, de lier leurs fagots, sous la menace d'un ciel orageux ; *Gordale Scar* (même musée), ravin aux immenses parois verticales,



Phot. N. G.

Fig. 434. — Ward : Fighting Bull.
(National Gallery, Londres.)

où paissent de minuscules troupeaux, emprunte son effet dramatique à cet écrasant contraste des forces élémentaires et de la vie organique. Cette dernière s'épanouit et se gorge en paix dans les deux études de porcs, ainsi que dans le tableau représentant une vache et son veau, un cheval et un ânon, du South Kensington. La force brute, prompte aux violences, s'affirme lourdement chez le grand taureau entouré de bétail (nº 688, National Gallery), — et *Regent's Park en 1807* (même musée), vaste pacage plein du ruminement des bêtes à cornes, dans la paix du soir tombant, est une page d'une lumière et d'une harmonie magnifiques. Il y a quelque chose d'épique dans le talent de Ward ; la conscience qu'il en avait le poussa à sortir de son domaine et à peindre, pour l'hôpital de Chelsea, une immense composition allégorisant la victoire des Anglais à Waterloo, du dessin de laquelle il avait reçu mille livres sterling. Ce fut un échec

complet; il ne fut guère plus heureux dans les sujets religieux, qu'il agrémentait d'animaux : *L'étoile de Bethléem*, *La piscine de Bethseda*; mais, dans son domaine propre, en dépit de Potter, il reste unique. Ward fut chargé d'honneurs : peintre et graveur du prince de Galles en 1794 (il gagnait, avec ses planches, deux mille livres sterling par an), membre de l'Académie en 1811, il mourut à quatre-vingt-dix ans passés, en 1859.

LA PEINTURE DE GENRE

La peinture de mœurs semblerait avoir trouvé un champ d'exploitation très vaste dans la civilisation si active, si libre et si mêlée de l'Angleterre au XVIII[e] siècle. Le sentimentalisme, comme la causticité, pouvaient s'en donner à cœur joie, devant les mille tableaux que leur offraient l'intimité domestique, les allures osées de la galanterie, l'âpre poursuite de l'argent, le déchaînement des passions politiques. Hogarth est, pourtant, le seul qui nous ait donné de ces aspects divers de la société un ensemble de représentations vivantes. Il le fit avec une autorité telle qu'il semble avoir intimidé les imitateurs. La peinture ne nous apporte qu'un contingent des plus modestes d'observations familières. Quand on a nommé Wright (de Derby), Georges Morland, Ibbetson, on a à peu près épuisé la liste des peintres de genre, et c'est à la caricature qu'il faut demander l'appoint nécessaire, que fournissent, au surplus, avec éclat la fantaisie voluptueuse de Rowlandson et la verve agressive de Gillray.

MORLAND. — Georges Morland naquit en 1763, dans le plein cœur de Londres. Son aïeul et son père avaient fait de la peinture, et le dernier en tenait commerce; on trouvera plus loin quelques détails sur lui. La précocité de l'enfant fut extrême; à quatre ans, il dessinait couramment tout ce qui lui tombait sous les yeux ou lui passait par la tête, et des croquis faits par lui à cet âge trouvèrent acheteur. Son père, très âpre au gain, vit dans cette aptitude singulière la source d'une fortune et l'exploita cyniquement, enfermant l'enfant pour le forcer au travail, s'appropriant le prix (depuis trois demi-couronnes jusqu'à cinq guinées) que l'on offrait de ses ouvrages. L'instinct de liberté prenant sa revanche, Georges passait ses dessins par la fenêtre à des camarades qui les vendaient, et, muni des sommes recueillies, il allait boire et chanter avec eux dans les cabarets. Sa moralité s'altéra vite à ce jeu; le père avait changé de tactique, habillait luxueusement son fils et le montrait, dans une mise en scène savante, à son travail. Georges, malgré tout, grisé d'hommages,

assailli de tentations, était excédé de son servage; il s'échappa à dix-sept ans et vécut dans la pire société, les joueurs, les prostituées, les usuriers et les boxeurs. Son talent hâtif se développait à cette température ardente; il peignait à toute heure, même au cabaret; les marchands s'arrachaient ses toiles, et son argent s'envolait aussitôt en orgies avec des marins, des pêcheurs, des maquignons, des jockeys, des domestiques qu'il régalait à ses frais. Une courte idylle interrompit ce train de vie : l'amour de Morland pour la sœur de son confrère James Ward, qu'il épousa, tandis que Ward épousait la sienne. Cette double lune de miel fut signalée par une production plus relevée. Des écuries et des étables, Morland passa aux idylles campagnardes, aux tableaux de famille, aux parties de chasse dans le grand monde. Mais une brouille entre les deux sœurs rejeta bientôt Morland dans ses habitudes crapuleuses. Un bref séjour dans la propriété de l'amateur d'art Smith, en Leicestershire, le mêla de nouveau à la haute vie châtelaine; mais toute gêne l'importunait, et il regagna impatiemment son milieu. Il vivait à Paddington, dans une véritable ménagerie comprenant des chevaux, des ânes, des chiens, des lapins, des écureuils, des cobayes, qui lui coûtait les yeux de la tête, et, malgré tout ce qu'il gagnait, était toujours à court et réduit à faire billet sur billet. Par peur des créanciers, il émigra de gîte en gîte; ceux-ci n'en surent pas moins le faire arrêter, en pleine orgie. Déclaré insolvable, il eut enfin du répit; mais les excès avaient détruit sa santé, la paralysie vint; il dut, peu à peu, renoncer à peindre, s'en tenir à des crayons rehaussés. Un transport au cerveau l'emporta, en 1804. Sa femme, qui s'était séparée de lui, mourut quelques jours après.



Phot. Hanfstaengl.

FIG. 455. — Morland : L'Arrivée à l'écurie.
(National Gallery, Londres.)

Morland avait un véritable génie naturel; sa facilité était extraordinaire; il enlevait un sujet, quel qu'il fût, au bout de la brosse, presque sans esquisses préalables, peignant en pleine pâte, avec une brusquerie sûre d'elle-même. Non seulement il *troussait* le morceau en maître, mais il composait avec beaucoup d'agrément. On a le tort habituel de ne voir en lui qu'un peintre d'écuries, de chenils ou d'étables. Sa production est

très variée; on y trouve, dans des cadres de nature rustique d'une vérité très fraîche, une foule de compositions telles que celles-ci : *Enfants se baignant*, *Enfants dévalisant un verger*, *La colère du fermier* (corrigeant son fils, en dépit des supplications de sa jeune sœur), *Les dénicheurs de nids*, *La partie de pêche*, *Le repos des pêcheurs*. Ces deux dernières pièces se font suite. Pendants, également, *La porte du fermier* (la fermière cousant entre deux fillettes) et *La porte du Squire* (celui-ci sort, en habit de cheval, précédé de son chien, les chevaux et le groom l'attendant, et il fait, au passage, l'aumône à un enfant) ; *L'adieu du soldat* et *Le retour du soldat* ; la fille faisant boire deux veaux dans une terrine et celle qui regarde deux porcs lapper goulûment leur pâtée; *Les buveurs de lait* (dans un clos, tandis que la fermière trait) et *Le goûter* (dans un jardin public). Il y a même des séries, comme *La chasse au renard*, directement lithographiée par lui, qui montre successivement le départ, l'entrée dans un couvert, le renard en vue, le renard forcé, le retour. *La visite à la nourrice*, qui a été gravée en couleurs, est la plus connue de ces compositions : trois personnages y sont gracieusement groupés, à la française, autour du nourrisson, qui se retourne vers la belle dame penchée sur lui. Et il faut, au moins, citer la jolie suite dite de *Lætitia*, histoire morale en six tableaux : *Le bonheur domestique*, *L'enlèvement*, *Le parent vertueux*, *La toilette pour la mascarade*, *La porte de la taverne*, *La belle repentie*. C'est un des triomphes de la gravure en couleurs. Néanmoins, les relais, les portes d'auberge, les scènes d'écurie, qui offraient au pinceau de Morland des thèmes simples, accoutumés, bien « dans la main », constituent le gros de son œuvre. Il les traite avec une franchise robuste, une touche preste et large qui ne dit que l'essentiel et tombe toujours juste, une gamme de couleurs à la hollandaise, où des roux réchauffent et harmonisent les tons purs : rouge, blanc ou bleu. Le dessin des figures est assez sommaire, mais les proportions, un peu trapues souvent, sont exactes, et elles tiennent bien leur aplomb. Les animaux offrent une vérité de structure, de pelage et d'allure extrême; la familiarité remuante des chiens, le trottinement hâtif et le furetage continuel des porcs, la gaucherie trébuchante des veaux, la timidité effarée de la gent ovine, la placidité ensommeillée des bêtes d'attelage, contrastant avec la nervosité ombrageuse des pur-sang de monte, disent un commerce assidu et familier avec toute cette population à quatre pieds des routes et des fermes. D'autre part, l'œuvre de Morland est bien britannique par le caractère des sites, comme par le type spécial d'humanité qu'elle nous présente : l'homme robuste, haut en couleurs, d'allures décidées, s'opposant à la joliesse des enfants, à la placidité, souvent lymphatique, des femmes. A tous ces titres, Morland est un artiste original, qui a produit exactement ses fruits propres, et dont il ne faut pas trop, dès lors, regretter la vie. Il n'est pas très abon-

damment représenté à la National Gallery; néanmoins, *L'arrivée à l'écurie*, où un homme prépare de la litière pour deux chevaux et un poney; *La chasse au lapin*, où les chasseurs, placés devant un terrier aux trous nombreux, surmonté d'arbres, contiennent l'impatience frémissante de leurs chiens; *L'auberge de village*, devant laquelle un homme montant un cheval blanc se rafraîchit d'un pot de bière apporté par l'hôtesse, cependant qu'un enfant attise un feu de broussailles, offrent des aspects expressifs de son œuvre. *La diseuse de bonne aventure*, dans un tout autre genre, montre, dans un intérieur, un officier avec trois jeunes femmes, dont une tire son horoscope; l'œuvre est d'une jolie facture souple, la coloration en est faite de quatre blancs, un rouge (la tunique de l'officier) et le noir d'un châle. La Galerie Wallace renferme une *Visite au pensionnat*, d'un faire agréablement fouetté, qui semble un Boilly plus libre. Les intérieurs d'étables, représentés au South Kensington par deux échantillons, y côtoient des *Hâleurs de barques*. Le Musée de Manchester a un excellent tableau : *La forge*, avec un vieux cheval blanc, un homme en veste rouge lui tâtant le pied; un autre vu de dos, en blouse jaune, écoute son diagnostic. Une belle esquisse est au Musée d'Édimbourg : deux chevaux mangeant devant une écurie, avec deux hommes.



Phot. Hanfstaengl.

Fig. 436. — Morland : La Visite au pensionnat.
(Collection Wallace, Londres.)

Le père de Morland, dont nous avons dit les tristes procédés envers son fils, avait pour prénoms Henry-Robert; il naquit vers 1730, et mourut en 1797. Pastelliste et graveur, il avait, soit par inconduite, soit faute de clientèle, fait plusieurs fois banqueroute. Très laborieux, il exposa cent dix-huit ouvrages, de 1760 à 1792. On cite, parmi ses œuvres, une *Marchande d'huîtres* (Musée de Glasgow), les portraits du *Roi* et de la *Reine*, du *Marquis de Granby*, du *Général Eyre Coote*, de *Miss Fanny Murray*, de *Garrick en Richard III*. La National Gallery a, de lui, deux pastels : femme debout savonnant du linge dans un cuvette, femme assise repassant des manches. Il existe, de cette dernière, une réplique, avec variante dans le

visage, chez M. Pierpont Morgan, qui l'a payée, en 1897, la somme formidable de trois mille deux cent cinquante guinées. Ces pastels, agréables et froids, d'une facture lisse à l'excès, rappellent la manière de Liotard. Il y a plus de fermeté dans le portrait en buste d'*Élisabeth Ridge* (à Sir George Fandel Phillips), en corsage blanc crème, coiffée d'un chapeau droit de satin noir, que flanque une plume de même couleur.

Wright. — Joseph Wright, dit Wright de Derby, du nom de sa ville natale, pour le distinguer de deux ou trois homonymes, a cultivé à la fois la peinture de genre et le paysage. Né en 1734 et fils d'un attorney, il se rendit à Londres à dix-sept ans, pour y étudier chez Hudson, le maître de Reynolds, mais retourna bientôt à Derby, où il s'établit comme portraitiste. Ses premiers envois à la Société des artistes datent de 1765; l'année suivante, il exposa trois tableaux avec des effets de lumière contrastée, qui réussirent. C'est à ce genre qu'il doit sa réputation. Il partit ensuite pour Rome, visita une partie de l'Italie, et, de retour en 1775, séjourna quelque temps à Bath, puis se fixa définitivement à Derby, où il mourut en 1797. Il avait exposé en 1784 à Covent Garden, — s'étant brouillé avec l'Académie, dont il était associé, pour un passe-droit, — un ensemble de vingt-quatre tableaux. Sur la fin de sa vie, il s'adonna au paysage, et pratiqua le même genre que Wilson. Une *Vue du lac d'Ulleswater* eut du retentissement. On cite parmi ses ouvrages : une *Boutique de forgeron* (1771), une *Forge* (1772) qui fut exposée à Manchester en 1855, ainsi que la *Destruction des batteries flottantes espagnoles au siège de Gibraltar*, une *Éruption du Vésuve* et un *Feu d'artifice tiré au château Saint-Ange, à Rome*, qui continuent la série des ouvrages où il oppose des éclairages différents. L'un d'eux est au Musée de Derby : *Une expérience de machine pneumatique*. Un oiseau a été placé sous la cloche, où le retour de l'air réintroduit par la pompe commence à lui rendre la vie, à la grande satisfaction de deux fillettes. Les personnages réunis autour de la table, de grandeur naturelle et vus à mi-corps, sont au nombre de dix; leur ferme construction, les attitudes et les expressions très variées, la distribution de la lumière et de l'ombre, suivant les formules de Caravage et de Honthorst, c'est-à-dire par contrastes violents, font de ce tableau un excellent ouvrage d'école.

David Allan. — David Allan, né en 1744, dans les environs de Stirling, étudia à Glasgow, puis travailla dix ans à Rome, où il exécuta quatre piquantes scènes de carnaval, dans le goût de Hogarth. De là, après un séjour à Londres, il rentra à Édimbourg, où il publia une illustration du *Gentle Shepherd*, peignit des scènes de genre, des portraits, et fut nommé en 1786 maître de l'Académie des Arts. Il mourut en 1796.

Le Musée d'Édimbourg contient son *Origine de la peinture* (une jeune fille dessinant le contour de l'ombre de son amant), qui obtint la médaille d'or de l'Académie de Saint-Luc, une scène de danse populaire (le *Penny wedding*), et un dessin pour le *Gentle Shepherd* (Will. Worthy lui disant la bonne aventure). Allan a du naturel et une certaine verve comique.

Ibbetson. — Jules-César Ibbetson (1759-1817) fut l'ami et le compagnon de bombances de Morland; il peignit, comme lui, la nature animée de bêtes et de gens, mais dans un esprit nettement humoristique. Il était entré dans la vie, à Masham, dans le Yorkshire, par une opération assez insolite, qui lui valut ses prénoms; apprenti chez un peintre de vaisseaux, il connut là force gens de métiers divers ; il fut aussi quelque temps peintre de décors, à York, puis à Hull. Travaillé par le désir de se fixer à Londres, pour réunir l'argent nécessaire il peignait, — mais sans grand succès, — outre de petits tableaux de bétail, de paysans et de marins, des copies d'après les maîtres. Il fit un voyage en Chine, sur lequel on est mal renseigné, et en revint sans autre gain qu'une connaissance plus grande des choses de la mer. Il vécut dans la licence et dans la gêne, comme Morland, et mourut treize ans après lui, dans sa bourgade natale. Ses tableautins du South Kensington, port, baigneuses, pont rustique, sont spirituels, comme de petits Joseph Vernet. *Jack dans sa gloire* est une composition comique fort bien peinte et pleine d'humour : les joyeux farceurs entassés devant et derrière une berline à deux chevaux, dont le locataire paraît fort alarmé de l'allure qu'ils impriment à l'attelage, traînent à leur remorque un pauvre diable, de qui l'un d'eux a cueilli la perruque avec sa canne et qui court, tout essoufflé, à leur poursuite, cependant que, debout sur le toit de la voiture, un cocher bizarre, en jupon, brandit un fouet démesuré. Sur la route, un marin émoustillé sautille entre deux femmes, suivi de joueurs de crincrin; sous le ciel nuageux, une large percée lumineuse s'ouvre vers la gauche, avec le dôme de Saint-Paul, au fond. Cela évoque par avance, au paysage près



Phot. S. K. M.

Fig. 437. — Ibbetson : Jack dans sa gloire.
(South Kensington Museum, Londres.)

qui est très fin, certaines pages du voyage en Angleterre d'Eugène Lami et Henry Monnier. Il y a plus de sérieux dans ses *Contrebandiers sur la côte irlandaise*, de la National Gallery: on y débarque, sous un promontoire abrupt, des caisses de liqueurs, cependant que force paysans, dont quelques-uns montés, troquent avec les fraudeurs ou boivent. Le fond de mer et le ciel sont d'une légèreté vaporeuse très fine.

Bird. — Édouard Bird, né à Wolverhampton en 1772, débuta comme apprenti chez un marchand de boîtes à thé, dont il décorait les produits, puis étudia à Bristol. Sa production, réglée et diverse, lui attira des sympathies et le poussa peu à peu jusqu'à l'Académie. Il fit des compositions historiques : *Le soir de la bataille de Chevy-Chase*, *La reddition de Calais*, etc., mais surtout il fut un peintre de genre naturel et parfois touchant dans ses représentations de la vie domestique et sociale. Il mourut à Bristol en 1819. Ses tableaux les plus connus sont : *Bonnes nouvelles* (1809), *Répétition de choristes*, *Une vente à l'encan au village* (1812), *Une carrière de braconnier*, *La montre en loterie*. Ce dernier ouvrage aurait figuré à la National Gallery, où nous ne l'avons pas retrouvé.

Cette brève énumération des peintres de genre au XVIIIe siècle montre la pénurie relative de l'école anglaise, à cette époque, dans une spécialité qui devait offrir, pendant la première moitié du siècle suivant, — qu'il s'agît de retracer des scènes de mœurs contemporaines ou d'illustrer des anecdotes rétrospectives, — une si abondante éclosion. Ces alternances, auxquelles il est difficile d'assigner une cause directe, s'expliquent parfois par des déplacements de courants. Tel doit être le cas ici, la veine d'observation qui alimente la peinture de genre paraissant avoir dérivé vers la caricature dans le dernier tiers du XVIIIe siècle. Ce genre de production relève, d'ordinaire, plutôt de l'histoire des mœurs ou de l'étude des formes de publicité que de l'histoire de l'art proprement dit. Il y rentre, néanmoins, dès qu'il est pratiqué par des personnalités assez puissantes pour imprimer le sceau de la durée à des images éphémères.

C'est à ce titre que nous examinerons ici l'œuvre de Rowlandson et de Gillray.

Rowlandson. — Thomas Rowlandson naquit en 1756; son père était un gentilhomme ruiné, qui l'éleva pourtant avec soin; de l'école du Dr Barrow, dans Soho Square, il passa à l'Académie royale, dont il égayait les séances de pose par des facéties du plus mauvais goût. A l'appel d'une tante française en possession d'une belle fortune, le jeune homme se rendit à Paris, où il devait faire plusieurs séjours. La fréquentation des milieux de luxe et de plaisir, non moins que l'atmosphère de fine

civilisation qu'il y respira, devait avoir une influence très marquée sur son développement artistique. De retour à Londres, il reprit ses études à l'Académie et exposa, pour la première fois, en 1775, avec une *Dalila visitant Samson dans la prison de Gaza*. Cet effort vers le « grand art » n'eut pas de lendemain. De 1778 à 1781, il n'exposa que des portraits. Puis, cédant aux tentations d'une facilité qui répugnait à l'effort et visait au succès rapide, il se tourna vers la caricature. Il avait adopté, dès la première heure, une pratique légère et expéditive, où il persévéra jusqu'à la fin : il dessinait sur son papier un contour à la plume avec une mixture de vermillon et d'encre de chine, passait dessus un lavis général en clair-obscur, et distribuait ensuite les tons locaux aux diverses parties. Des graveurs de profession, ou lui-même, reportaient l'image sur cuivre. Il prenait ses sujets dans les promenades et bals publics, les coulisses des théâtres, les maisons de jeux, parfois même dans les bouges du port, où son amour très vif du plaisir et, peu à peu, la dépravation de ses goûts ne l'attiraient pas moins que sa curiosité des milieux pittoresques. Presque dès ses débuts, il se révéla un maître. Sa *Famille italienne*, de 1784, montre, dans un désordre et une promiscuité des plus piquants, l'intérieur d'un ménage de musiciens transalpins. Dans la planche intitulée *Box lobby loungers, Covent Garden*, il exhibe une sorte de promenoir public : des « beaux » et des roquentins y flirtent activement avec de belles filles, dont une, en robe à paniers et chapeau à plumes, les seins nus hors du corsage, est délicieuse. *Le Vauxhall* (1785), la plus fameuse de ses compositions, représente un concert en plein air : une chanteuse y dit une romance, au bord d'une sorte de loggia dont le fond est occupé par un orchestre, et en contre-bas, sous des rangées d'arbres, une foule d'amateurs, hommes et femmes de diverses conditions, écoutent de toutes leurs oreilles, non sans quelques apartés galants çà et là ; sur les côtés, on soupe, on boit, et dans le fond, loin de la musique, c'est le va-et-vient et le frôlement habituel des sexes en pareils lieux. Extrêmement soignée de dessin, coloriée par le graveur, sur le patron fourni par l'artiste, avec une grande délicatesse, cette planche-type montre ce qui caractérise, entre tous, Rowlandson : un goût voluptueux de l'élégance et de la



Phot. Giraudon.

Fig. 458. — Rowlandson : Querelle dans un tripot.

beauté s'associant à une représentation chargée et déformante des ridicules physiques. Des scènes se faisant pendant, à la française, opposent les désordres de Londres aux sains exercices des champs : *Quatre heures du matin à la ville* à *Quatre heures du matin à la campagne*. C'est, dans la première, un officier éreinté que deux servantes déshabillent et à qui sa femme, qui se désespérait au lit, tend les bras en pleurant ; dans la seconde, le mari met ses vêtements en baillant ; l'épouse en chemise lui verse un cordial ; les chiens bondissent, impatients de la chasse, le jockey sort chargé d'une selle avec ses étriers et d'un cor de chasse. De même, la planche des *English barracks* met en contraste la simplicité virile et les mœurs familiales des dragons anglais, — se brossant et se casquant, au milieu des femmes qui savonnent ou allaitent, — avec les prétentions ridicules des soldats français qui, dans *French barracks*, ne songent qu'à faire poudrer leurs queues gigantesques et à mirer dans des glaces leurs conquérantes moustaches. L'intérieur d'un tripot apparaît terrible, dans *La table de jeu* : une accusation de tricherie a dû se produire, les injures volent, les yeux flamboient, deux joueurs se menacent de leurs pistolets, d'autres brandissent des chandeliers ou des chaises ; c'est une confusion, un bruit effroyable de toutes les mauvaises passions déchaînées. Nous passons sur de trop nombreux intérieurs de bouges, aux ignobles commères grisant et dévalisant les matelots, sur de lourdes caricatures de vieillards libidineux ou goinfres. Çà et là, une sorte de philosophie macabre se fait jour dans des ressouvenirs de danses des morts ; le goût de l'horreur, très à la mode en Angleterre à la fin du XVIIIe siècle, s'épanouit dans la planche de *L'hypocondre*, dont les visions se matérialisent en squelette brandissant une flèche, en hommes se noyant, se coupant la gorge, tendant du poison au malade ; mais la joie effrénée de vivre reprend vite le dessus, avec celle de se griser les sens de toutes les visions voluptueuses. De là ces grandes planches, simples prétextes à retrousser des vêtements, à exhiber des dessous, à dénuder des chairs féminines, que sont *Une bourrasque à Hyde Park*, *Le feu à l'auberge*, *L'escalier*. La grossièreté native du tempérament s'affirme là d'une façon gênante ; elle n'apparaît nulle part plus fâcheusement que dans un sujet déjà traité, si légèrement, par Fragonard : *L'escarpolette*, dont Rowlandson a fait une exhibition brutale des sensations diverses de treize spectateurs. Çà et là, l'artiste montre plus de délicatesse, comme dans le charmant *Retour d'Écosse*, où la fille prodigue, en pleurs, suivie de son beau séducteur au seyant uniforme, revient à la maison paternelle, accueillie par de vieux visages au sourire de pardon et de bienvenue.

Peu à peu, la débauche aidant, les facultés baissèrent chez le caricaturiste ; les inspirations se faisant rares, il se tourna vers l'illustration des livres, d'où ces pérégrinations successives du *Docteur Syntax* à la recherche

du pittoresque, d'une consolation, d'une femme, — les aventures militaires de *Johnny Newcome*, etc. Rowlandson mourut en 1827. Artiste très inégal, dont nous avons surtout cherché à faire ressortir les qualités d'invention pittoresque et de séduction plastique, il doit à l'influence française le meilleur de son talent; car, privée de l'appoint d'élégance et de beauté qu'il lui a emprunté, son œuvre ne présenterait, avec quelques traits vigoureux, qu'un ensemble de grossièretés assez rebutantes.

Gillray. — Tout au contraire de Rowlandson, James Gillray est un Anglais pur sang. Fils d'un invalide de Chelsea devenu fossoyeur, il naquit en 1757, gamina dans les rues, fréquenta chez un graveur, suivit une troupe de comédiens errants; au retour, seulement, de cette équipée, il fit ses études artistiques à l'Académie. Il avait, à douze ans, publié son premier dessin satirique; à partir de 1777, ses caricatures commencèrent à être exposées chez les marchands d'estampes, et dès 1782 sa production prenait une régularité qui ne se ralentit qu'en 1811; dans ces trente ans, elle se traduisit par plus de douze cents pièces. A la différence de son émule, Gillray gravait directement sur le cuivre, sans dessin préalable, n'ayant, pour tout repère, que des croquis de personnages, pris sur un block, dont il ne se séparait jamais. A ce titre, il sort du domaine qui nous est assigné, et nous ne traiterons de son œuvre qu'en marge, en quelque sorte, de notre sujet. Tandis que Rowlandson fut surtout un observateur de mœurs, ne s'adonnant à la satire politique que par intermittences, comme dans sa planche : *La statue de Pitt*, aux railleuses inscriptions, ou son *Bonaparte et la Mort* se dévisageant, l'un assis sur un tambour, l'autre sur un canon, pendant que les régiments se ruent au massacre, Gillray est, avant tout, un polémiste aux passions vives, à la verve impitoyable. La famille royale d'Angleterre, les Jacobins français et Napoléon ont été ses principaux objectifs. La lésine et l'imbécillité de Georges III, les basses passions de son fils aîné, l'œuvre dévastatrice des révolutionnaires de France, la férocité froide et l'insatiable ambition de l'Empereur, tels sont les sujets de prédilection qu'il exploita successivement, avec une obstination méthodique et un perpétuel renchérissement de violence. Sa qualité dominante est moins l'énergie du trait, la puissance du modelé, l'art d'exprimer en raccourci une situation ou une idée, qui caractérisent, par exemple, Daumier, qu'une intarissable invention de groupements, d'épisodes, de mises en scène bouffonnes ou lugubres. Il n'est, d'ailleurs, inféodé à aucun des partis : il les ridiculise tour à tour, avec la mobilité du peuple et aussi la vénalité des filles. C'est ainsi que, poursuivi en justice pour parodie d'un texte sacré, Pitt offrit le retrait du procès, en même temps qu'une pension, et qu'il accepta, à ce prix, de servir son adversaire de la veille. Il n'a qu'une

idée fixe, qu'une passion inextinguible : la haine de l'étranger, et il faut dire que, — dans cette période d'universelle perturbation, où toutes les questions intérieures s'effaçaient devant la lutte pour l'existence, — elle suffit le plus souvent à le maintenir en harmonie avec l'opinion publique.

Ainsi libéré par sa versatilité de toute sujétion comme, par le déchaînement général, de toute retenue, Gillray a poussé ses attaques à un paroxysme de violence qu'on a peine à soutenir. Passe pour le malheureux et, somme toute, sympathique souverain, qu'il représente interrogeant bêtement les paysans ou vivant chichement d'œufs à la coque, en face de la reine qui s'empiffre de salade dans une salle à manger où les housses des meubles, les brûle-tout des bougeoirs, les cadenas des coffres, les verrous des portes dénoncent à l'envi la pingre mesquinerie, la prudence de petits bourgeois du couple royal ; passe pour le ridicule qu'il jette sur le mariage clandestin du prince de Galles, sur ses indigestions solitaires, sur son ivrognerie publique, et l'exhibition plus que vive des intimités de son frère Clarence avec Mrs. Jordan. Mais, de la France et de la Révolution, des débuts de la Constituante au coup d'État de Brumaire, il poursuit tout, sans distinction, sans nuance, d'une haine inextinguible et de furibonds outrages. Ce sont, entre cent autres, d'atroces visions que celles où il déchaîne la populace, le 20 juin, envahissant les Tuileries, braquant ses fusils sur le roi et la reine et lançant des coups de bayonnette au petit Dauphin, que la représentation de la tête de Louis XVI gisant au bas de la guillotine toute éclaboussée, que le procès de Charlotte « la Cordé » devant le tribunal révolutionnaire, avec le cadavre nu et crispé de Marat au-dessous d'elle comme pièce à conviction. Et il faut le voir montrer, par avance, à l'œuvre les républicains, quand ils auront envahi l'Angleterre....

Fox, le défenseur et, suivant Gillray, le stipendié des Français, est de toutes ces fêtes et y joue invariablement un rôle ignoble ou atroce, avec sa corpulence de boucher, surmontée d'une face hagarde à la barbe mal faite, aux cheveux en désordre. Mais c'est sur Bonaparte, — auquel il s'acharne jusqu'au dernier jour à prêter le même masque convexe de Polichinelle, la même maigreur efflanquée et cagneuse, — qu'il vide infatigablement son carquois. Il le suit, étape par étape, expulsant les Cinq Cents de l'Orangerie ; cinglant, nain grotesque, vers l'Angleterre, sous l'œil ahuri et bonasse de Georges III ; y abordant, mais en déroute, poursuivi par les canonniers d'Albion ; échangeant avec elle, lors de la paix d'Amiens, un baiser menteur; soupant à une table où les mets figurent les monuments de Londres, la tête de Georges III, etc., et tressautant d'horreur, tandis que Joséphine s'étrangle en buvant et que les convives se bousculent en tous sens à la vue d'une main mystérieuse

montrant sur le mur le fatidique *Mané, Thécel, Pharès*; se rendant processionnellement à Notre-Dame, pour le Sacre, aux côtés de Joséphine obèse et grêlée, derrière le pape qui, sa tiare à la main, voudrait bien s'évader, et suivi d'ambassadeurs portant sa queue, de « Berthier, Bernadotte et Augereau »; l'idée fixe s'acharnant, le tout a pour conclusion son chef sanglant fiché sur une pique que brandit John Bull, avec cette légende : « Quarante-huit heures après l'abordage ».

Il y a dans ce formidable débordement d'invectives graphiques des pages d'effet grandiose, comme la colonne navale formée de trophées français, que couronne une statue de Britannia, sur une conque portée par des tritons et se dressant au milieu d'une mer furieuse hachée d'éclairs; d'éblouissantes visions, comme l'apothéose de Hoche, en costume olympien, tenant une guillotine en guise de lyre, dans un fourmillement radieux de têtes coupées qui voltigent comme les angelots des tableaux de sainteté. Mais c'est trop s'attarder. Gillray, malgré d'énormes fautes de goût et de mesure, reste un artiste des plus puissants, une sorte de lyrique de la haine et de l'invective, qui a souvent élevé son genre au grand art. Il fut, en 1811, frappé de paralysie, et se survécut quatre ans dans un état d'imbécillité coupé d'accès de délire. Le terrible surmenage cérébral que représentent ses trente années de polémique dessinée avait eu raison de cette robuste nature.



Phot. Giraudon

Fig. 459. — Gillray : Mané, Thécel, Pharès.

Nous ne nous étendrons pas sur ses confrères Woodward (mort en 1809), Bunbury (1750-1811), Isaac Cruikshank (1756 ou 1757-1810); il nous a suffi de montrer, par deux exemples illustres, le déplacement qu'effectue, pendant la seconde partie du XVIIIe siècle, la peinture de genre, assez naturellement provoquée à cette incursion dans le domaine satirique par le violent débordement de sève qui jeta, vers cette époque, les classes dirigeantes dans tous les excès du tempérament et du vice, comme par l'acharnement sans précédent des luttes politiques, imputable, sans doute, à cette même crise de puberté d'une nation parvenue au terme de sa croissance et essayant confusément ses forces.

LE PORTRAIT

Le portrait, on l'a déjà vu par notre étude sur Reynolds et Gainsborough, pour se trouver dorénavant en concurrence avec d'autres genres, n'avait pas cessé d'être assidûment pratiqué pendant le xviiie siècle. Les ouvriers habiles s'y succédèrent sans interruption, et nous rencontrerons parmi eux, outre les grands maîtres déjà nommés, quelques poètes véritables de la forme humaine. On l'a maintes fois remarqué, le portrait est, avec le paysage, l'assise fondamentale de l'école anglaise. L'Individu et la Nature : tels sont les deux thèmes qu'elle traite et renouvelle sans cesse. Il y a là un trait du caractère national, de son orgueil solitaire, comme de son besoin de contemplation, et aussi de son penchant au rêve, qui trouve dans le paysage le mode d'expression le plus souple et le plus plastique. Le goût public fut à la fois secondé et accru, au xviiie siècle, par une magnifique école de gravure qui, en popularisant les plus belles effigies des contemporains et en fomentant ainsi l'esprit d'émulation, étendit sensiblement la clientèle et, par là, le nombre des portraitistes. Deux procédés nouveaux, — la mezzotinte d'abord, avec toute une suite de praticiens éminents, dont les plus fameux furent John Smith (1652-1742), Mac Ardell (1710-1765), Valentine Green (1739-1813), et ensuite le pointillé, dont le maître incontesté fut Bartolozzi (1727-1815), — portèrent au loin le renom de l'école anglaise de portraits. Cette faveur ne s'est point ralentie de nos jours; bien au contraire, et ce sont des noms presque populaires, même en France, que ceux de Romney, de Hoppner, de Raeburn et de Lawrence, glorieux porte-fanion du groupe que nous allons dénombrer.

Highmore. — Nous reprenons l'énumération des portraitistes marquants, — que nous avions dû, dans le chapitre sur la peinture anglaise au xviie siècle, pousser jusqu'à Jervas, — avec Joseph Highmore (1692-1780), qui abandonna l'étude des lois pour se livrer aux arts, peignit les principaux négociants de la Cité avec une netteté expéditive qu'appréciaient ces hommes occupés, fut l'intime du romancier Richardson, et se haussa, en 1725, jusqu'à la représentation des chevaliers du Bain, à l'occasion de la reconstitution de l'ordre, mais sans pouvoir se pousser à la cour. Philosophe pratique, il cessa sa profession à l'arrivée de la vieillesse, et vécut encore de longs jours paisibles à Canterbury. La Galerie nationale de portraits contient de lui le portrait de l'ecclésiastique *Henry Stelebing*, œuvre assez dure, et une petite effigie en pied de

Richardson, debout près de sa table de travail, dont la facture un peu fruste exprime bien la simplicité du grand écrivain.

KNAPTON. — Georges Knapton (1698-1775) fut le peintre en titre de la Société des *Dilettanti*. Fils d'un libraire, il avait voyagé en Italie et visité Herculanum, dont il publia une description en 1744. Il fut conservateur des tableaux du roi. Vingt-trois de ses portraits de *Dilettanti* nous sont restés.

Il y a de lui, à la Galerie nationale de portraits, un *Marquis de Caermarthen*, jeune figure sèche, très élégamment arrangée, avec une sorte de peignoir blanc sur son habit rouge; au Musée de Cambridge, un jeune homme à mi-corps, tenant un plan. A l'une des dernières expositions rétrospectives d'hiver, on a remarqué une image de *Miss Eberton*, en robe blanche, avec un chapeau de paille à rubans roses, tenant un panier de fleurs; figure sinon jolie, du moins spirituelle et séduisante au possible.

HAYMAN. — Francis Hayman, d'Exeter (1708-1776), a été déjà mentionné, comme maître de Gainsborough. Il fut l'ami de Hogarth, avec qui il travailla à la décoration de Vauxhall, présida l'*Incorporated Society* et compta parmi les fondateurs de l'Académie royale, dont il fut bibliothécaire. Gai camarade et bon vivant, son intempérance lui donna la goutte, et il mourut perclus.

Hogarth l'aurait pris pour modèle dans son *Lord Squanderfield*, au premier tableau du *Mariage à la mode*. Les galeries publiques de Londres n'ont de lui que son propre portrait.

HUDSON. — Thomas Hudson (1701-1779), le maître de Reynolds, ne peignait, dit-on, que les têtes de ses portraits, confiant l'exécution du reste à son « habilleur », Joseph Vanhaacken. Il fit, en 1752, un voyage en Italie, où il revit son ancien élève et réunit une importante collection de dessins anciens. La National Gallery conserve son portrait de *Samuel Scott*, debout, en noir, avec un béret de velours bleu, ouvrage assez serré; la Galerie nationale de portraits, un *Georges II*, assis en tenue d'apparat, — *Hændel* assis, en habit galonné, son tricorne sous le bras, — et les images officielles des *attorneys* généraux, *Comte de Hardwich* et *John Villes*; le Musée de Manchester, l'effigie de l'*Archidoyen Sharp*, en habit marron, d'allure française. La *Duchesse d'Ancaster* (au comte d'Ancaster), en pied, debout, court-vêtue de satin bleu pâle, avec des mules assorties, coiffée d'un feutre gris retroussé à plume, offre une désinvolture osée de travesti. Un portrait de jeune femme par Hudson se voit au Musée de Troyes.

Hoare. — William Hoare (1706?-1792), originaire du Suffolkshire, fils d'un riche fermier, étudia en Italie, séjourna neuf ans à Rome, et s'établit, au retour, à Bath, où tout le monde élégant posa devant son chevalet et dont l'établissement de bains conserve son portrait du « *Beau* » *Nash*; il fut un des fondateurs de l'Académie royale. On voit, de lui, à la Galerie nationale de portraits, un pastel de *Pope*, en buste, plutôt médiocre, un autre, assez bon, du *Duc de Newcastle*, en perruque poudrée, son frère, *Lord Henry Pelham*, assis, une lettre à la main, un *Lord Chesterfield* (à l'huile), en justaucorps de velours rouge, tout jeune, exquisement beau, déjà réfléchi, un *Duc de Grafton*, portrait d'apparat.

Ramsay. — Allan Ramsay, né à Édimbourg en 1713 et fils du célèbre poète du *Gentle Shepherd*, tranche sur cet entourage par la distinction et la délicatesse de son art. Il étudia à Londres sous des maîtres obscurs, passa trois ans à Rome, y reçut les leçons de Solimena, et rentra en 1739 dans sa ville natale où il exerça son art pendant vingt ans; il se fixa vers 1762 à Londres, vécut dans un cercle de délicats, fut l'ami de Johnson, de Voltaire et de Rousseau, dont il fit le portrait, devint portraitiste attitré de Georges III, en 1767, — ce qui n'était point une sinécure, — fit quatre séjours en Italie, et mourut à Douvres, au retour du dernier, en 1784. Il avait, entre temps, publié des essais (*The investigator*, 1762) et force brochures politiques. Ramsay, injustement malmené par Thoré, dans l'*Histoire des Peintres*, est un artiste charmant, de tenue et de discrétion toutes françaises, dont M. Armstrong n'a pas craint de signaler l'influence dans le portrait de *Nelly O'Brien*. La jeune femme de la National Gallery, en robe bleue garnie de dentelle blanche, est une image d'un charme discret et comme parfumée d'honnêteté: mêmes harmonies, même impression dans les portraits de *Lady Susan Fox Strangways* (au comte d'Ilchester) et de *Mme Morrison de Haddo* (à M. Thomas Baring). La simplicité un peu rustique de la reine Sophie, la gaucherie du jeune Georges III, assez empêchés l'un et l'autre dans l'or et l'hermine de leurs costumes de cour, sont excellemment traduites; *Lord Chesterfield* vieilli, le cordon bleu sur l'habit de velours rouge, fixe devant lui des yeux terriblement perspicaces, et fait contraste avec l'aménité démonstrative du *Comte de Mansfield* (tous ces ouvrages sont à la Galerie nationale de portraits). Au Musée de Manchester, *Mrs. Delany*, en velours vert à broderies d'or, faisant de la tapisserie, est une effigie brillante, de goût tout français; on regrette quelque mollesse dans la tête. Mais c'est surtout dans les musées d'Édimbourg qu'il faut étudier Ramsay. Son *Alexandre Monro*, son *Comte de Bates*, de facture claire et fine, *Lord Elchies*, en manteau rouge et rabat (en buste, tous trois à la Galerie de portraits), le portrait de *Hume*, en habit rouge

galonné d'or, sérieux, imperceptiblement louche, si intéressants soient-ils, s'effaçent devant la femme du peintre, en robe de soie lilas, à guimpe et manches de dentelles, des nœuds bleus au cou et dans les cheveux, qui, de profil et légèrement penchée, tourne la tête de face, comme pour répondre à une question. Elle tient une rose et s'accoude à une table sur laquelle est un vase de porcelaine blanche et bleue rempli de fleurs. Cet accessoire encombre un peu la toile, mais le visage et la taille de la jeune femme, son expression sérieuse dégagent un charme pudique et frais. Il y a là, à la facture près, qui est plus détaillée et plus mince, quelque chose de l'intimité familiale d'un Chardin.



Phot T. R. Annan and Sons.

Fig. 440. — Ramsay : Portrait de sa femme. (Musée d'Édimbourg.)

Hone. — Nathaniel Hone (1718-1784), fils d'un marchand presbytérien de Dublin, s'était, au retour d'un voyage en Italie, fixé à St. James's Place et adonné à la confection des émaux et des miniatures, où il obtint une grande vogue ; voulant élever son genre, il entreprit de grandes compositions à l'huile, qui le mirent en concurrence et bientôt en conflit avec Reynolds. Il ne cessa, dès lors, de le poursuivre de ses outrages, notamment dans un tableau de 1775, où il le représenta en magicien évoquant des femmes nues, parmi lesquelles on reconnut Angelica Kaufmann, établie à Londres et grande amie du peintre. *Le Magicien* fut exclu du Salon de l'Académie, et Hone en appela au public dans une exposition de ses œuvres. Cette inconvenance était une récidive, un de ses ouvrages ayant déjà été refusé pour immoralité. La Galerie nationale de portraits renferme de lui un portrait-buste de *Horace Walpole*, très caractéristique, avec un gros nez, des yeux gonflés, l'air enrhumé. Son effigie, par lui-même, de trois quarts, appuyé sur un carton à dessins entr'ouvert, le visage souriant, ne manque point de mérite. Le *Wesley* en robe et rabat, prêchant en plein air, d'expression ascétique, a une main droite mal dessinée.

Cotes. — La vie de Francis Cotes est mal connue ; on le croit né en 1726 ; il était fils d'un ancien maire de Galway, établi apothicaire à Londres. Il travailla dans l'atelier de Knapton et se fit vite connaître par

ses portraits au crayon. Il fut un des fondateurs de l'Académie. Son aide, Peter Tomes, à qui il faisait peindre ses draperies, fut si affecté par sa mort prématurée, en 1770, qu'il se suicida. Il y a deux ouvrages de Cotes à la National Gallery, un peu froids, mais distingués : *Mrs. Brocas*, à mi-corps, en robe de chambre bleue à fourrure noire, et *Paul Sandby*, le paysagiste, en habit prune, à galons d'or, dessinant à une fenêtre. Une œuvre délicieuse est conservée à Windsor : le portrait de la *Reine Charlotte* toute jeune (1767), tenant son quatrième enfant, la petite Sophie-Mathilde, sur ses genoux, endormie contre son bras gauche ; d'un geste tout maternel, elle lève la main droite, comme pour recommander le silence.

Zoffany. — Jean Zoffany, ou plutôt Zauffely, n'est qu'un Anglais d'adoption ; il était né à Ratisbonne en 1735 ; après avoir séjourné quelques années en Italie, il rentra dans son pays, mais s'y maria d'une façon malheureuse et vint échouer à Londres sans ressources. Il s'y lia, par un retour de fortune, avec Garrick, dont il fit le portrait dans plusieurs de ses rôles : Jaffier de *Venise sauvée*, *Le retour du fermier*, etc., de même que celui de *Gainsborough* (celui-ci, en buste, de profil, très incisif, avec un habit rouge et une perruque poudrée terminée en queue, est à la National Gallery). Ses amitiés, non moins que son succès, firent de lui un des premiers membres de l'Académie royale. Bientôt très apprécié à la cour, où l'avait introduit le comte de Bute, pour son origine autant que pour son talent, il fit, en 1770, une composition considérable représentant huit membres de la famille royale, qu'une gravure d'Earlom popularisa. D'humeur voyageuse, il retourna en Italie, d'où il revint en 1777, alla aussi à Vienne ; après un nouveau séjour à Londres, il partit en 1781 pour l'Inde, où il fit force portraits et tableaux pour les princes indigènes, notamment l'*Entrée à Patna de l'ambassadeur du visir d'Oude, Hyder Beck*, avec deux grands éléphants et plus de cent personnages (1788), un *Combat de coqs à Lucknow*, avec plus de quatre-vingts figures (1786), une *Chasse au tigre montée* (1788). Ces trois compositions ont été gravées par Earlom. Rentré à Londres en 1790, très enrichi par ces travaux, il mourut en 1810, à Kew, où il s'était fixé. Son portrait du *Comte de Sandwich*, en buste, la main dans l'habit (Galerie nationale de portraits), est une image expressive, mais un peu froide ; il y a plus de souplesse dans le portrait de trois quarts, jusqu'aux genoux, de *Sir Elijah Impey*, président de la Cour suprême des Indes. *Constantin, baron Mulgrave*, représenté en pied, un bâton ferré à la main, sur un champ de glace, dans la région arctique qu'il venait d'explorer, offre une silhouette assez sèche, et le portrait de l'artiste en buste, le crayon à la main, d'expression rêveuse, accuse bien son origine germanique. Mais c'est à Windsor

et à l'Académie royale qu'il prend tous ses avantages. Des quatre tableaux commandés par la reine Charlotte, l'un la représente assise devant sa toilette, caressant un chien danois, entre ses deux tout jeunes fils costumés, le premier, en guerrier romain, l'autre, en Turc de théâtre; une perspective d'appartements s'ouvre à droite, une vue sur un parc, au fond à gauche. On remarque surtout l'extrême fini des détails de costume et d'ameublement. Un autre, peint un peu plus tard et exposé en 1775, montre la reine, le prince et la princesse royale, — celle-ci tenant une poupée, — et les deux jeunes frères de la reine, avec leur tante Christiane de Mecklembourg; les personnages sont groupés dans un parc, autour d'un banc rustique; la reine, en bonnet de mousseline et toilette de campagne, ainsi que la fillette, est d'une simplicité pleine de bonne grâce. Une troisième composition, celle-ci considérable, exposée en 1772, réunit les membres de l'Académie dans *L'atelier du modèle vivant*, pendant une séance de pose. La scène est éclairée par un lustre à réflecteur, des plâtres se détachent en vigueur sur les murs, un homme nu pose, un autre se déshabille; les assistants sont au nombre de trente-quatre, vus en pied et regardant ou s'entretenant avec beaucoup de naturel. C'est un tableau documentaire des plus précieux, où l'on remarque Reynolds, son cornet acoustique à la main; au premier plan à gauche, Zoffany s'est représenté lui-même, assis, tenant sa palette. Le clair-obscur de la salle est très heureusement rendu. A Burlington House se trouve un sujet semblable avec le même éclairage artificiel : *L'école d'après l'antique à l'Académie royale*. La National Gallery conserve un portrait de *Sir James Cockburn*, assis dans la campagne, regardant sa fillette en robe blanche, qui se fait poursuivre par son petit chien. Au Musée de Glasgow, on voit, du même artiste, un menuet dansé par deux enfants, qu'accompagne un flûtiste, devant le père et la mère, ceux-ci guindés et un peu distraits; le garçon, en rouge; la fille, plus âgée, en robe rose recouverte de gaze d'un



Phot. Hanfstaengl.

FIG. 441. — Zoffany : Sir James Cockburn.
(National Gallery, Londres.)

joli ton. A Chatsworth, autre composition gracieuse : une femme se balançant, avec trois garçonnets qui la poussent. Il faudrait encore citer les grands portraits assis de *Georges III*, de la *Reine*, du *Comte Sandwich* (1774). L'œuvre très considérable de Zoffany, notamment les vastes tableaux exécutés en Inde, nous échappe en partie; du moins ce qui en est visible en Angleterre et ce qu'on distingue dans les gravures manifeste un tempérament d'artiste bien doué, sans flamme lyrique, sans imagination créatrice, mais manœuvrant parmi les réalités avec une aisance souple que guide un goût très sûr. Devant les images exactes, aimables, adroitement groupées dans des cadres bien choisis, qu'il nous présente, un nom vient à l'esprit, celui de son compatriote et contemporain Chodowiecki.

Dance. — Nathaniel Dance, fils de l'architecte qui construisit Mansion House, naquit à Londres en 1734, fut l'élève de Hayman, passa huit ou neuf ans en Italie et s'établit à son retour peintre de portraits et de paysages. Il exposa, en 1765, à l'*Incorporated Society* un tableau : *Didon et Énée*, fut un des membres fondateurs de l'Académie, épousa, à défaut d'Angelica Kaufmann vainement courtisée, une veuve riche, et, abandonnant pour un temps sa profession, se fit élire au Parlement. Il prit le nom de Holland et fut créé baronnet en 1800. Il se remit ensuite au paysage, et mourut subitement en 1811. On cite parmi ses compositions *Garrick en Richard III*, un *Timon d'Athènes*, une *Virginie*. Dance n'est pas fort bien représenté à la Galerie nationale de portraits. Parmi ses quatre toiles, la plus saillante est un portrait du fameux *Clive*, le vainqueur de Plassey, figure où l'énergie confine à la dureté. Suivant certains critiques, de nombreux portraits de Dance seraient catalogués comme des Reynolds. Il ne faut pas le confondre avec Georges Dance le jeune (1745-1825), architecte de grand mérite, qui construisit Newgate, la façade du Guildhall, etc., et auteur de très nombreux portraits au crayon, qui fut, comme lui, de l'Académie. Ces petits ouvrages généralement traités de profil, en buste, sont très appréciés pour leur ressemblance littérale et sans apprêt. La Galerie nationale de portraits n'en comptait pas moins de vingt-neuf, lors de la publication de l'ouvrage de M. Lionel Cust, sur ce musée, en 1902.

Romney. — Cette période du portrait anglais se clôt et se couronne avec Georges Romney.

Puis, vers 1750, commencera une génération à cheval sur deux siècles et qui, fidèle image d'une civilisation coupée en quelque sorte par la période révolutionnaire, empruntera aux deux formes successives de société qu'elle traversera quelque chose d'hybride et de transitoire.

Romney, mort au seuil du XIXe siècle, est le dernier interprète exclusif de ce qui fut, en France, la fin de l'ancien régime, et, bien que n'exprimant pas, au même degré, en Angleterre, le terme d'un état de choses condamné, y ferme néanmoins une ère historique nettement définie, aussi bien par ses mœurs et ses modes propres, comme la vie de café ou les cheveux poudrés, que par un certain esprit social qui va, sous l'influence des bouleversements continentaux, s'élargir et se transformer.

Romney naquit à Bekside, près de Dalton-in-Furness, le 15 décembre 1734. Son père, ébéniste, le retira de l'école à onze ans, pour l'aider dans son métier; il excella bientôt à la sculpture des ornements et des figures; le goût musical s'étant éveillé en lui, il faisait lui-même ses violons, et son esprit chercheur le poussait dans toutes les directions, jusqu'à s'essayer à la transmutation des métaux. Un aventurier de passage, dit le comte Steele, qui faisait de la peinture, l'embaucha comme aide, pour quatre années. Puis, tandis que son maître enlevait une héritière, le jeune homme s'éprit d'une jeune fille qui l'avait soigné dans une maladie, Mary Abbott, et l'épousa. Sans attendre le terme de son engagement, il se mit à peindre à son compte, fit des portraits, de deux à six guinées, et, quand il en eut amassé une centaine, laissant les deux tiers de la somme à sa femme et à ses deux enfants, il partit pour Londres, en quête de la fortune. C'était en 1762; Romney débuta par une *Mort de Rizzio*, que suivirent des compositions d'après le *Roi Lear*, puis une *Mort du général Wolfe*, qui obtint de la Société des Arts un prix de cinquante guinées. Il sentait, malgré tout, ce qui lui manquait, et fit un séjour d'études à Paris. De retour à Londres, le succès, enfin, l'y accueillit, mais disputé encore. Il passa, pour achever son éducation, deux ans en Italie, de 1773 à 1775, et, fixé désormais dans une belle demeure, à Cavendish Square, vit affluer les commandes. Il prenait vingt guinées pour une tête, trente pour un buste; à mi-corps, c'était quarante guinées; en pied, quatre-vingts. Romney travaillait avec une telle activité que, dans la seule année 1785, il gagna ainsi trois mille six cent



Phot. Anderson

FIG. 442. — Romney : Mrs. Mark Currie.
(National Gallery, Londres.)

trente-cinq livres sterling, ce qui, au taux moyen, représente quatre-vingt-dix-neuf portraits. Il se délassait dans des scènes tirées de l'antiquité ou des poètes anglais. C'est à cette époque qu'il s'éprit de l'ancienne servante d'auberge Emma Lyon, devenue, grâce à sa merveilleuse beauté, une femme à la mode, en attendant d'épouser un ambassadeur d'Angleterre, puis d'être la maîtresse de Nelson et l'amie intime de la reine Caroline de Naples. Ce merveilleux modèle, d'une pureté de traits, d'une grâce de lignes toutes grecques, Romney le peignit inlassablement, dans les travestissements les plus divers, en Miranda, en Circé, en Hébé, en Bacchante surtout. La mort de Gainsborough, puis celle de Reynolds firent de lui l'artiste le plus en vue de son pays. Non content d'en reproduire les plus beaux types féminins et de voir toute la *gentry* assiéger son atelier, il rêvait de vastes compositions cycliques, où défileraient les âges de l'Humanité, les visions d'Adam, les grandes inspirations de Shakespeare et de Milton. Pour se préparer, il avait fait mouler à Rome, par les soins de son ami Flaxman, tous les grands chefs-d'œuvre de la statuaire grecque et romaine et en surveillait l'installation dans un vaste atelier à Hampstead. C'est alors qu'une maladie nerveuse, dont il ressentait depuis quelque temps les atteintes, le terrassa : sa main droite fut immobilisée par la paralysie, sa raison s'égara par accès ; un voyage au pays natal, en 1799, auprès de sa femme, abandonnée depuis trente ans et toujours fidèle, modifia ses plans. Sentant la fatigue l'emporter, il voulut se fixer à Kendal, y languit deux ans, et mourut en novembre 1802. Détail curieux : Romney ne fut point de l'Académie, dont la jalousie inquiète de Reynolds l'aurait obstinément écarté.

L'immense production de Romney est dispersée dans toutes les grandes familles anglaises ; les musées n'en ont retenu qu'une faible partie, et l'étude en est, par conséquent, malaisée. Certaines œuvres maîtresses sont, néanmoins, d'un accès relativement facile et permettent de fixer avec précision sa physionomie artistique. A la différence de Reynolds et de Gainsborough, il est surtout dessinateur; c'est par la grâce captivante des lignes, la souple arabesque des contours qu'il se maintient dans leur voisinage immédiat. La couleur n'est point, dans ses compositions, un agent décisif d'expression ou de charme : il aime, avant tout, les toilettes blanches et, en général, les tons froids, noirs légers, bleus pâles, et cherche dans leur prédominance un élément de pureté, de fraîcheur; il stylise volontiers le costume de son temps, substituant, le plus qu'il peut, la draperie mouvante et large aux pièces d'étoffe ajustées. Son goût très vif pour la statuaire antique le guide dans ses efforts pour transporter dans la peinture l'ampleur et la liberté des formes qui lui sont propres. Ainsi orienté, l'artiste devait surtout réussir dans les images de femmes. Ce sont elles, le cycle des effigies de

Lady Hamilton en tête, qui l'ont immortalisé. A la National Gallery, *Mrs. Mark Currie* (1789), assise sous des arbres contre une balustrade, en toilette de mousseline blanche, relevée de rubans cramoisis, est un excellent spécimen de l'art de Romney, pour la simplicité tranquille de la pose et de l'expression. Le métier est plus nourri, plus libre dans la vive et cordiale figure en buste dite *La fille du curé*, au même musée, où une dame assise, en robe rose et mantelet noir, dans un fauteuil, avec sa fillette blottie contre sa poitrine, offre un air d'abandon tendre mêlé de rêverie maternelle d'une exquise saveur. Le même sentiment respire dans le portrait de la femme d'un ami du peintre, *Mme Carwardini* (chez Lord Hillingdon), dorlotant un enfant boudeur, ainsi que dans une composition plus importante, *Mrs. Stabbs et ses deux enfants*, détachés sur un fond de parc. La figure de femme, debout, en robe de soie bleue, mantelet noir et manches de dentelle, est excellente dans le portrait de *M. et Mme Lindow* (National Gallery), des premiers temps de Romney; mais son mari, assis à côté d'elle, a revêtu un habit raisin de Corinthe du ton le plus déplaisant, qu'on retrouve souvent chez notre peintre, notamment dans un portrait-buste de jeune homme à longs cheveux blonds, du même musée, et dans le portrait de *Sir John Stanley*, au Louvre. Deux têtes stylisées de *Lady Hamilton* complètent cet ensemble. *Miss Robinson*, à la Galerie Wallace, avec son chapeau à brides et son manchon blanc, son mantelet noir laissant passer des manches feuille morte, est une piquante image mondaine, où l'absence totale d'expression morale est une caractéristique de plus. Il en est de même, à l'Académie royale, de la *Comtesse de Mansfield*, assise de profil, drapée de gris et de jaune soufre. Un portrait de *Miss Benedetta Ramus*, en blanc, des nœuds gris dans les cheveux, les mains jointes sur la tranche d'un gros livre, a un air de songerie délicieux (Collection de M. D. Smith).



Phot. Hanfstaengl.

FIG. 443. — Romney : Femme et enfant.
(National Gallery, Londres.)

Parmi les images les plus célèbres d'Emma Lyon, *La fileuse* (Collection de Lord Iveagh) est au premier rang, figure en pied, assise devant un rouet, en grande robe blanche et encapuchonnée d'une écharpe

de même couleur; des poules picorent à ses pieds. L'exécution en est large et vigoureuse, la coloration manque de saveur; l'*Emma* de la Collection Alfred de Rothschild, portrait à mi-corps, la tête inclinée et pensive sous un grand chapeau noir, dont le voile descend sous son menton qu'elle tient de la main gauche, a une expression hardie et provocante en sa feinte rêverie; bien plus fade et conventionnelle est la même *Emma*, assise le long d'une balustrade, en robe rouge et mantille noire, l'œil levé et noyé dans l'ombre du grand chapeau (même collection). Puis viennent une série de transpositions : *Sainte Cécile*, assise auprès d'un orgue, les mains jointes et les yeux fixes, sous un ciel de nuages que troue un rayon; la *Contemplation*, les yeux baissés, en longue robe et chapeau blancs (à Sir Andley Neeld); la *Bacchante* courant, le sein nu, en tunique d'un rose un peu fade, avec un chien, par les halliers (à M. Tankerville Chamberlayne), ou couronnée de fleurs, se retournant avec un geste d'appel; *Nature* (à mi-corps, dans la campagne, un king-Charles entre les bras), sans compter toutes les têtes d'expression : *Cassandra*, *Miranda*, *Sensibilité*, etc. On la retrouve à la Galerie nationale de portraits, à mi-corps, costumée en orientale de fantaisie, et regardant de côté, de tous ses grands yeux noirs.



Phot J. V.

Fig. 444. — Romney : Lady Hamilton.
(National Gallery, Londres.)

Des portraits d'hommes, plusieurs sont remarquables : celui du *Duc de Salisbury*, en gilet blanc et habit rouge, à Hatfield House; *Thomas Bligh* (au Musée de Manchester), à mi-corps, en costume gris faisant une harmonie distinguée avec le brun d'un livre et le blanc assourdi de la cravate; *Richard Cumberland*, l'auteur comique, assis et méditant devant un paysage montagneux, et le philosophe *Harris*, tout raidi par la vieillesse, dans son fauteuil, sont à la Galerie nationale de portraits, ainsi qu'un groupe, *La famille du naturaliste Walker* : trois hommes groupés près d'une lunette astronomique, un quatrième et deux femmes regardant des figures de géométrie; *Flaxman modelant une figure* (au même musée), mal en toile et inutilement flanqué d'un jeune garçon, semble découpé dans quelque composition plus vaste. Mais le plus intéressant des portraits de Romney dans cette galerie est le sien propre, assis, les bras croisés, à l'état d'esquisse, la tête seule achevée, le front vaste, l'œil interrogateur; c'est, en même temps qu'un document tech-

nique intéressant, une image d'une expression singulièrement forte et obsédante.

Les compositions de l'artiste sont quelquefois exquises, comme l'*Alope dans la forêt*, tressaillant d'alarme pour son enfant, au cri d'une bête fauve, — ou offrent de charmants morceaux, comme *Shakespeare enfant entouré par les passions*, — ou témoignent un joli sentiment humoristique, comme le groupe *Titania, Puck et l'enfant changé en nourrice* (Galerie nationale d'Irlande). Mais elles pèchent parfois par l'enflure ou cette sorte d'exagération grimaçante qui caractérise le romantisme forcené de Fuseli.

Russell. — John Russell, fils du maire de Guildford, dans le Surrey, artiste lui-même à ses heures, naquit en 1745. Une eau-forte, remarquée dans une boutique, à treize ans, et qu'il acheta pour la copier, lui révéla ses goûts ; il étudia chez Francis Cotes et s'établit en 1767 à Londres ; il s'y maria, en 1770, à Hannah Faden, fille d'un marchand d'estampes. Il débuta par des portraits de *Whitfield* et de *Wesley*. Il résida à Brighton, à Shrewsbury, visita le pays de Galles, où il fit quelques vues de nature, fut reçu à l'Académie royale en 1788, peignit successivement tous les membres de la famille de Georges III, se blessa au pouce en 1801, eut le choléra en 1804, en resta sourd, et mourut de la fièvre typhoïde en 1806. Il n'a guère fait que des pastels, où il cherchait à rendre la fraîcheur tendre et lustrée des carnations. Après avoir un peu abusé des notes vives, il se calma en prenant de l'âge, et, tout en donnant plus de soin aux gazes et aux dentelles dont il enveloppait ses figures, s'attacha à harmoniser les bleus profonds, les pourpres vives, les bruns chauds du velours dont s'habillaient les hommes. L'excellente conservation de ses pastels a été attribuée à une mixture infime de chaux ; il adoucissait et fondait ses teintes avec le doigt, en prenant un soin extrême de ne les point salir l'une par l'autre. Parmi ses meilleures œuvres, on peut citer *L'Enfant aux cerises*, du Louvre ; le portrait de *Miss Faden*, la tête et le buste ennuagés de gaze, la main droite au sein, les yeux baissés (1789 ; Collection Webb) ; *Les jeunes artistes*, à mi-corps, l'un admirant le bonhomme que vient de dessiner l'autre (même coll.). Ses tableaux à l'huile ne manquent point de qualités, témoin le portrait de *Wilberforce*, à la Galerie nationale de portraits. Russell était curieux de sciences : ami de Herschell, il s'occupa d'astronomie, inventa une pièce mécanique, le sélénographe, et commença une grande carte de la terre.

Beechey. — William Beechey naquit à Burford, dans l'Oxfordshire, en 1753 ; placé d'abord chez un homme de loi, il sentit en lui la vocation artistique et suivit, dès 1772, les cours de l'Académie. L'influence du

paysagiste Sandby le tourna vers l'étude de la nature ; il s'installa, en 1781, à Norwich, et, pendant quatre ou cinq ans, y peignit des scènes familières et quelques compositions idéales. De retour à Londres, il eut très vite de nombreuses commandes de portraits dans la société aristocratique ; en 1793, il fit une image en pied de la *Reine Charlotte*, qui le nomma son peintre en titre. En 1798, une grande toile : *Le Roi accompagné du prince de Galles, du duc d'York et des officiers généraux, passant la revue du 10e régiment de dragons légers* (au Palais Kensington), remporta un tel succès, que le peintre fut nommé chevalier, en même temps qu'académicien. Il eut une longue et heureuse carrière, jusqu'à la folie du roi et à l'avènement victorieux de Lawrence, et mourut seulement en 1839. Sa seconde femme, dont il a fait un beau portrait, où elle tient un de ses enfants dans les bras, eut quelque réputation comme miniaturiste. La facilité de pinceau de Beechey est extrême ; il compose avec aisance, et ses portraits ont du brio ; mais c'est un talent en surface, non un investigateur profond du tempérament et du caractère. La National Gallery contient de lui un aimable portrait-buste d'*Alexandre Johnstone*, en cheveux poudrés, et un autre du statuaire *Nollekens* ; la Galerie nationale de portraits, l'effigie en pied du graveur *Boydell*, en somptueux costume de Lord maire de Londres, avec l'épée et la masse sur une table (1790) ; une *Mrs. Siddons* à mi-corps, assise, en déshabillé blanc et turban de lingerie (1798), d'une facture très large ; un bon portrait, bien anglais de caractère, du ministre *Georges Rose*, avec les mains ; un portrait-buste en grand uniforme de feld-maréchal du *Duc de Kent*, père de la reine Victoria (1818) ; celui du médecin *Halford*, assis, tenant des papiers, et divers autres. Le palais de Buckingham conserve une effigie du *Prince de Galles en colonel du 10e léger*, se détachant sur un ciel sombre, dans son coquet uniforme à brandebourgs d'argent, la main droite appuyée sur le sabre ; joli morceau, d'effet vif et léger, dont la Royal Academy a une réplique. A Hatfield House est un *Georges III* en pied, vêtu de rouge, vieux et obèse.



Phot. Fine Arts Publ. Co.

FIG. 445. — Beechey : Le Prince de Galles en colonel.
(Palais de Buckingham.)

Hoppner. — Il y a infiniment plus de tempérament chez Hoppner ; celui-ci, dans ses bons morceaux, est un exécutant magnifique, d'une liberté, d'une ampleur et d'un éclat qui ne le cèdent point aux meilleurs Reynolds. John Hoppner, né à Londres, en 1759, d'une mère allemande mariée à un chirurgien et employée dans la maison royale, aurait été, d'après la chronique, le fruit d'une faute de jeunesse de Georges III, qui montait sur le trône l'année suivante, à vingt-deux ans. La finesse des traits du peintre, sa distinction d'allures, comme le peu de faveur personnelle que lui témoigna le roi ne laissent guère de vraisemblance à cette paternité. Ses débuts n'en furent pas moins singulièrement facilités par la position de sa mère. Il chantait, tout enfant, dans les chœurs de la chapelle royale ; mais une vocation déterminée l'inclinant vers la peinture, il fut inscrit aux cours de l'Académie en 1775, et y obtint peu de temps après la médaille d'or, pour une scène tirée du *Roi Lear*. Ses débuts de portraitiste furent des plus faciles, le prince de Galles l'ayant pris de bonne heure en gré ; il peignit la famille royale, une foule de courtisans, Mrs. Siddons ; même après l'entrée en scène de Lawrence, il garda une clientèle étendue. Sa vie fut peu accidentée ; il fut reçu, en 1795, membre de l'Académie, peignit un certain nombre de compositions historiques ou imaginées, épousa une demoiselle Wright, dont la mère faisait des portraits en cire, tomba malade en 1809, et mourut, jeune encore, l'année suivante. Il avait des goûts littéraires accusés et publia, en 1806, des *Contes orientaux* en vers. Son œuvre est très considérable; elle jouit d'une faveur qui n'a cessé de s'accroître et touche aujourd'hui à l'engouement, à en juger par le prix de quatorze mille cinquante guinées, en 1901, pour un portrait de trois quarts de la *Comtesse de Dysart*. Hoppner est médiocrement représenté à la National Gallery. Le portrait de femme mûre, assise dans la campagne et crayonnant sur un album, est assez lourd ; il y a, en revanche, beaucoup de charme dans la jeune *Comtesse d'Oxford* (1798), rêvant sous un arbre, en simple toilette blanche, un collier de corail pour tout ornement ; l'œuvre est fraîche et simple.



Phot. Hanfstaengl

Fig. 446. — Hoppner : La Comtesse d'Oxford.
(National Gallery, Londres.)

avec de jolies modulations du ton principal. Au South Kensington, *Mary Lindon*, en blanc, tenant une esquisse, est d'une grâce aimable et un peu molle ; ce sera souvent le côté faible des ouvrages de Hoppner. Le château de Windsor conserve deux portraits d'enfants, que les Parisiens ont pu voir à l'Exposition de 1900, et qui comptent parmi les ouvrages les plus accomplis du peintre. L'un des modèles est la *Princesse Marie*, quatrième fille de Georges III, née en 1776 ; elle a huit à neuf ans, et se présente de face, sur un fond de ciel, en chapeau de paille et mantelet noir, les mains gantées croisant l'une sur l'autre ; l'autre est la *Princesse Sophie*, née un an plus tard, dans la même toilette ; elle a relevé sa jupe où s'entassent des fleurs ; le fond est un paysage. La grâce mignonne des formes, la pureté de carnation de ces enfants en font des types accomplis de la joliesse anglaise, si délicate et presque immatérielle. On retrouve ce charme physique dans les *Enfants se baignant*, où le peintre a représenté ses trois fils ; dans le groupe des trois filles et du fils de John Douglas ; dans la composition *The show*, popularisée par la mezzotinte d'Young, qui assemble Lady Duncannon et ses trois enfants autour d'un montreur de curiosités ; dans les portraits isolés de *Master Smith*, accroupi à la turque ; du petit *Édouard, comte de Darnley*, les deux mains appuyées sur des rochers, et de *Miss Cholmondeley*, en blanc. Le plus célèbre des couples de jeunes filles est celui des deux sœurs *Marie et Amélie Frankland* (à Sir Edward P. Tennant), vêtues de blanc, accroupies l'une contre l'autre, dans un paysage qu'elles se proposent de dessiner, leur chien dormant à leurs genoux ; il est intéressant de rapprocher les deux dames *Catherine et Sarah Bligh*, d'expression plus profonde, de beauté plus épanouie et plus riche. Ce sont de magnifiques pages que *Miss Linley*, assise, en robe blanche, tenant un petit tableau de paysage ; *Lady Catherine Lamb*, à mi-corps, sans les mains, debout sous des arbres ; *Mrs. Lascelles*, accoudée sur une pierre, son pur visage de Diane baigné d'une délicate demi-teinte ; *Lady Louisa Manners*, en chapeau de paille, en tenue de promenade, — et Reynolds n'a point fait de portrait de famille mieux composé que celui d'*Anne Culling Smith*, sous un arbre, avec ses deux petites filles, dont l'une juchée sur son dos, ou le *Soleil couchant* (Collection Pierpont Morgan), où la jeune mère, accroupie sous un arbre, montre le majestueux spectacle à sa fillette, tandis que le garçon, plus grand, tourne le dos dédaigneusement. Des portraits d'actrices à mi-corps, où Hoppner a relevé par l'appoint du travestissement les grâces un peu fanées du visage, deux s'opposent curieusement : *Mrs. Jordan*, la maîtresse du duc de Clarence, en *Hypolite*, coiffée d'une toque à plumes tombantes (Collection Stern), et *Mrs. Bunbury*, en cornette, dans son rôle de *Little comedy* ; cette dernière était la sœur de Miss Horneck, qui nous est montrée, longtemps après son mariage avec le

général Gwyn, assise sous un arbre, en négligé blanc, impressionnante image de désenchantement mélancolique! On retrouve Mrs. Jordan en *Rosalinde* dans la Collection de Lord Iveagh, auprès d'une autre actrice en vivandière. Tous ces morceaux sont enlevés avec une verve rapide et décisive. Rien de plus brusque ni, en même temps, de plus sûr, dans ses bons jours, que la touche de Hoppner; elle procède par grands à-plats à peine reliés les uns aux autres, qui donnent, en quelques coups, le sens et l'accent de la forme. Les fonds de paysage ne sont pas moins largement traités : trouées de ciel, perspectives d'eaux, entre des frondaisons d'un vert brunâtre; les masses, comme les lumières, en sont si justes que l'effigie se détache et s'enveloppe à la fois dans un rapport de proportions et de tons impeccable. D'autres fois, il se néglige. Sa construction est superficielle, le support intérieur y manque : la facilité de l'artiste, quelque distraction aidant, lui aura joué un de ses tours. Les portraits d'hommes sont moins personnels; notons seulement, dans la Collection du duc de Westminster, le *Général Grosvenor*, en fantassin, à culotte chamois, baudrier blanc, habit rouge et bonnet à poil, montant la garde devant un canon et un drapeau, qui est un beau morceau de bravoure; le *Prince de Galles*, de la Galerie Wallace, à mi-corps, en habit vert et gilet blanc, les cheveux blonds, le visage rougeaud et vulgaire; à la Galerie nationale de portraits, les images en buste de *William Smith*, l'acteur, et du premier *Baron Grenville*, le successeur de Pitt; ce dernier, de face, une main à la hanche, en habit rouge boutonné, montre une face fermée, aux yeux inquisiteurs.



Phot. Fine Arts Publ. Co

Fig. 447. — Hoppner : La Princesse Sophie.
(Château de Windsor.)

Stuart. — Gilbert Stuart, né aux États-Unis, en 1754, passa en Angleterre à l'âge d'homme, et y fut introduit auprès de B. West, sous lequel il travailla. Ses portraits lui ayant procuré quelque notoriété, il retourna dans son pays en 1793; il y résida à Philadelphie, puis à Washington jusqu'en 1805, date à laquelle il s'établit, pour le reste de

ses jours, à Boston. Les dix dernières années de sa vie furent empoisonnées par de vives souffrances. Il mourut en 1828. Parmi les portraits qu'il fit en Angleterre, on cite ceux de *Reynolds*, *West*, les graveurs *Woollett* et *Boydell*, l'acteur *Kemble*, etc., et surtout celui de *Mr. Grant*, patinant à Hyde Park (chez Lord Ch. Pelham Clinton). Des portraits américains, le meilleur est celui de *Washington*, dont une réplique, de profil, en buste, est à la Galerie nationale de portraits. Celui de *B. West*, à la National Gallery, assis, le corps infléchi de côté, et tenant une lettre, est une chose très fine, un peu sèche ; il y a plus de largeur dans le portrait-buste du peintre lui-même, déjà âgé. *Woollett*, personnage dodu, en robe de chambre et bonnet retroussé ; *Kemble*, au profil osseux, les bras croisés, et une seconde effigie, à un âge plus avancé, de *B. West*, tenant un crayon et un livre, témoignent, à la Galerie nationale de portraits, du talent désinvolte et distingué de Stuart.

John Downman. — Né à Oxford, en 1754, il fut élève de West, travailla à Cambridge en 1777, à Exeter vers 1808, rentra à Londres, habita Chester, et mourut à Wrexham, où il s'était fixé en dernier lieu, en 1824. Il fit de la grande peinture : une *Mort de Lucrèce* (1773), une *Prêtresse de Bacchus*, un *Retour d'Oreste*, un *Tobie*, des portraits : *Dame à son ouvrage* (1770) ; *Miss Farren*, *King*, dans leurs rôles ; mais ses seuls titres, aux yeux de la postérité, sont ses dessins aux crayons de couleur, reproduisant une foule d'individualités de son temps, membres des familles royales d'Angleterre et de Prusse, personnages officiels, comédiens très appréciés en Angleterre. Ses petits ouvrages offrent quelque froideur ; le travail en est timide, la coloration superficielle comme un fard ; les visages de jeunes femmes y offrent une expression agréable, mais un peu uniforme, de modestie et même de timidité. Les principales collections qu'on en trouve en Angleterre sont à Manor House et à Butleigh Court ; quelques bons morceaux se voient à la Galerie Wallace ; un choix important, au British Museum.

Une exposition à Paris, en 1913, a révélé la personnalité de Georges Chinnery (1748-1817), dont les portraits de femmes, largement rehaussés de gouache, ont de la désinvolture et de la séduction.

Raeburn. — Henri Raeburn, né à Stockbridge, dans la banlieue d'Édimbourg, en 1756, a acquis, surtout depuis sa mort, une notoriété considérable et en grande partie justifiée. Son père était manufacturier ; il le perdit à six ans, travailla comme apprenti chez un orfèvre à quinze ans, y prit le goût du dessin, et, les miniatures qu'il faisait ayant reçu bon accueil, entra dans l'atelier de David Martin, portraitiste de quelque

renom dans la région. Une visite à Londres le conduisit dans l'atelier de Reynolds, qui lui conseilla de voyager en Italie. Il n'y manqua point, résida deux ans à Rome, rentra à Édimbourg, épousa, en 1787, une veuve riche et s'établit d'abord dans une villa pittoresque, sur la route de Leith. En 1795, la notoriété arrivant à ses portraits, il s'installa à York Place. Il peignit infatigablement les grandes familles de sa contrée, les Campbell, les Gordon, les Douglas, les Bruce, les Roy, les Macdonald, les Scott, les Duff, etc., et une exposition de ses œuvres à Édimbourg, en 1876, ne comprenait pas moins de trois cent vingt-cinq portraits. Associé de l'Académie royale en 1812, titulaire en 1815, il fut fait chevalier en 1822. Il mourut l'année suivante. Ses compatriotes d'Écosse le portaient aux nues, et, au dire de Wilkie, « la simple et puissante manière de Velázquez le faisait toujours penser à Raeburn ». L'exagération est grande ; mais l'artiste n'en manifeste pas moins, dans ses meilleures œuvres, des dons éminents ; il pose ses personnages avec simplicité, les modèle avec largeur, les peint d'une touche franche, d'une pâte grasse et nourrie. La fermeté de construction fait malheureusement assez souvent défaut à ses portraits ; sous la matière beurrée et un peu fondante dont il pétrit ses personnages, l'armature semble se dérober, en quelque sorte.



Phot. T. R. Annan and Sons.

Fig. 448. — Raeburn : Le Colonel Alastair de Glengarry.

(Musée d'Édimbourg.)

La National Gallery n'est pas très bien partagée en œuvres de Raeburn ; la dame en pied, vêtue de soie blanche, avec ceinture orange, et coiffée d'un chapeau de paille, est une image bien massive ; le *Colonel Mac Murdo*, pêchant à la ligne, en culotte de casimir jaune et habit vert, avec son panier à poisson entre les jambes et son chapeau haute forme à côté de lui, offre une silhouette trop grêle et un écart de jambes déplaisant ; il y a, en outre, un contraste un peu ridicule dans ce gentleman tiré à quatre épingles et son occupation, ainsi que son cadre de

nature. L'*Enfant au lapin*, à la Royal Academy, est une agréable, mais conventionnelle toile de genre ; *Alexandre, quatrième duc Gordon*, en buste, au Musée de Manchester, le portrait d'homme à gilet jaune et habit bleu et *Mr. Urquhart*, au Musée de Glasgow, sont des œuvres assez ordinaires ; par contre, *Mrs. Urquhart*, en corsage bleu, grassouillette, avec des frisons noirs sur le front, a du charme, en dépit d'une facture un peu inconsistante. Le même défaut se constate, au Musée d'Édimbourg, dans les portraits de *Mr. Wanchope*, de *Lord Newton* (d'ailleurs très large), de *Mrs. Kennedy de Denure*, assise, en grande robe de chambre vert mousse et bonnet tuyauté blanc, même dans celui de la jolie *Mrs. Scott Moncrieff*, en corsage blanc et manteau rouge, d'une couleur très chaude, où les fonds bitumineux se craquellent fâcheusement, et dans celui de *Mrs. Campbell de Balliemore*, qui offre une délicate harmonie en blanc, gris et noir. Le métier est beaucoup plus ferme dans le portrait du peintre lui-même, âgé, se tenant le menton ; l'effigie en pied du vieux *Colonel Alastair de Glengarry*, en costume national, tenant son fusil par le canon, devant un mur où se détache une panoplie, — celle du *Major Clunis*, en pelisse bordée de fourrure et gilet rouge, près de son cheval vu par la croupe, sont des ouvrages d'une fermeté et d'une tenue magnifiques. Par malheur, c'est surtout dans les collections privées que se rencontrent les morceaux de cette valeur ; ils n'y sont, du reste, point rares.

Les hommes, d'abord, dont Raeburn excelle à rendre la gravité, le decorum, l'air de résolution un peu têtue : *Sir Nathaniel Spens*, dans son bizarre costume corporatif, tirant de l'arc sous les arbres, avec un pli d'attention bien rendu (à la Compagnie royale des archers) ; le *Général Ferguson*, la carabine à la main, explorant, avec son chien, un terrain de chasse (à M. Munro Ferguson) ; *Sir John Sinclair*, en habit écarlate et pantalon quadrillé, le plaid aux épaules, le bonnet à plumes à la main, dans un paysage (à Sir John Tollemache) ; l'*Amiral Duncan*, remarquablement éclairé, la main sur une carte marine (à la Corporation des armateurs, de Leith) ; *John Wilson*, professeur, en tenue de cheval, à côté de sa monture (Académie royale d'Écosse) ; le *Douzième laird de Macnab*, vieillard maussade en tenue de *highlander*, dans un site montagneux (à Mrs. Baillie Hamilton), sont des images d'une force et d'une autorité singulières, auprès desquelles pâlissent un peu les portraits de cabinet, si robustes soient-ils, de *Robert Ferguson* (à M. Munro Ferguson), d'*Archibald Smith de Jordanhill* (à M. Th. Denroche-Smith), de *Lord Eldin* (à Sir James Gibson Craig), de *Sir Henry Moncreif Wellwood* (à Lord Moncreif), de *John Gray de Newholm* (au major-général Cunningham), de *W. Macdonald de Saint-Martin* (à la Société des Highlands) ou de *Walter Scott* (au comte de Howe ; un autre, très détérioré, est au Musée de Glas-



Phot Braun et Cie

LAWRENCE_MISS FARREN.

(Collection Pierpont Morgan.)

Librairie Armand Colin Paris

gow). Les femmes, trop souvent desservies par des vêtements lâches qui noient les formes, de vulgaires tartans, de fâcheux serre-tête, sont parfois bien poétiquement traitées, comme *Lady Carnegie*, adossée à un arbre, dans un coucher de soleil (au comte de Southesk), *Mrs. Simpson*, assise, en robe blanche, au jour tombant (à M. Will. Mac Ewon), d'un caractère fermement écrit, comme *Mrs. Irvine Boswell*, en buste (à M. Irvine Fortescue), *Mrs. Stewart de Physgiel* en tenue de promenade (à M. Robert Johnson Stewart), ou la femme de lettres *Hannah More*, en négligé d'intérieur (au Musée du Louvre). Quelques jeunes garçons ont une grâce androgyne idéale, — tels *Will. Ferguson de Kilrie*, en médaillon (à M. Munro Ferguson), et le deuxième fils de l'artiste, monté sur un poney gris (au comte de Roseberry), — ou expriment une joyeuse turbulence d'animaux lâchés (*Georges Macdonald de Clanranald et ses deux frères*, à Mrs. Ernest Hills). C'est, enfin, une noble représentation de l'union conjugale que le ménage *Clerk* (à M. Georges Douglas Clerk se promenant, à la tombée du jour, dans la campagne, avec le geste d'autorité déférente du mari et le tendre abandon de la femme, une main posée sur son épaule.

Cette énumération très incomplète, bien que trop longue, montre assez qu'il faut se garder de juger Raeburn sur des impressions de musée, et que ce robuste talent ne doit point voir tourner contre lui le soin des grandes familles, dont il fut l'iconographe, à transformer ses œuvres en majorats héréditaires.

Lawrence. — Thomas Lawrence, qui devait détrôner passagèrement, non seulement Raeburn, mais Hoppner, et faire pâlir même, quelque temps, l'étoile de Reynolds et de Gainsborough, naquit à Bristol en 1769. Sa précocité fut extraordinaire; à cinq ans, il récitait des passages de Shakespeare et de Milton devant les clients de son père, tombé peu à peu de l'office d'attorney au métier d'aubergiste; à dix ans, il était à Oxford, peignant, pour une ou deux guinées, les gens du beau monde; il passa ensuite à Bath, où on se disputa ses portraits aux deux crayons. On cite de cette époque un dessin d'après *Mrs. Siddons*, exécuté en 1782, et un portrait de *Georgiana Spencer*, conservé à Chiswick House.

En 1787 il s'établit à Londres; un de ses premiers modèles y fut l'actrice en vue de Drury Lane Miss Farren, plus tard comtesse de Derby; par un caprice bizarre, il la représenta en plein air, vêtue d'une robe de satin blanc, les bras nus, avec un boa et un manchon fauves (Collection Pierpont Morgan). Cette fantaisie paradoxale, servie par le charme exquis de l'exécution, eut le plus grand succès au Salon de 1790. On s'écrasa chez lui; Georges III le prit en gré, et il devint le portraitiste du parti Tory, pendant que Hoppner, soutenu par le prince de Galles, nécessaire-

ment dans l'opposition, comme tout héritier présomptif, peignait les gens du particulier.

La faveur de Georges III imposa Lawrence, en 1791, à l'Académie comme associé en violation des règlements fixant à vingt-quatre ans l'âge requis; quatre ans après, il en était titulaire (avec un chaleureux petit morceau de réception : *Gipsy volant une poule*), à vingt-cinq ans, et, dans l'intervalle, la mort de Reynolds l'avait promu à la charge de premier peintre du roi. Ce déluge d'honneurs ne pouvait rien ajouter à sa vogue; tous les personnages en vue s'inscrivaient sur ses carnets de pose longtemps à l'avance ; les femmes surtout affluaient, séduites par l'air d'élégance, le cachet aristocratique que Lawrence savait imprimer à leur beauté, ne négligeant pour cela aucun détail de toilette, aucun artifice de mise en scène, et, à la différence de ses prédécesseurs qui abandonnaient le plus souvent à des aides l'exécution de ces accessoires, mettant une coquetterie très appréciée à les peindre lui-même.

Enrichi en quelques années (ses portraits, taxés en 1802 suivant leurs dimensions à trente, soixante et cent vingt guinées, se payèrent, à partir de 1815 : pour une tête de trois quarts deux cents guinées, pour la figure à mi-corps quatre cents, à mi-jambe cinq cents, en pied six et sept cents, prix formidables pour l'époque), il menait grand train, amassait des collections considérables d'œuvres d'art, et, ses charités aidant, il était toujours à court d'argent. Il eut des liaisons nombreuses, avec les deux filles de Mrs. Siddons, notamment ; on lui en prêta même une avec Caroline de Brunswick, femme de Georges IV. Peu à peu sa célébrité franchissait la mer; il devenait le portraitiste de toutes les notabilités, de toutes les têtes couronnées d'Europe, siégeant en quelque sorte à Aix-la-Chapelle en 1817 comme plénipotentiaire artistique, transportant son chevalet de la Hofburg de Vienne aux salles solennelles du Vatican. Georges IV, sans rancune, le nomma chevalier, approuva son élévation à la présidence de l'Académie à la mort de West, et trouvait un plaisir toujours nouveau à se faire peindre par lui en grand maître de la Jarretière (à Windsor et au Musée du Vatican). Cette existence surmenée (D. E. William, dans sa *Vie et correspondance de Lawrence*, relève, de 1787 à 1830, le nombre de cinq cent seize portraits) et souvent besogneuse sous l'apparence du luxe, fatigua vite un tempérament plus actif que robuste; très vieilli dès 1825, il mourut le 7 janvier 1830, en écoutant des vers de Campbell sur son ami Flaxman. On l'inhuma à Saint-Paul, à côté de Reynolds.

Charles Blanc a, dans l'*Histoire des peintres*, très vivement caractérisé, bien qu'avec trop de sévérité, la technique et la manière de Lawrence : « Quelle que fût, dit-il, l'importance des accessoires, dans les portraits de Sir Thomas, il serait injuste de dire que l'essentiel leur fût sacrifié.

Pas une de ses toiles, où la tête de l'original ne respire, où elle ne vive, non pas de cette vie tranquille où ne reluit que la santé, mais d'une vie fiévreuse qui escarboucle le regard et lui fait jeter des flammes. Toujours anglais, — même lorsqu'il peint des Italiens tels que le pape Pie VII, si fin sous l'épaisseur de son masque, des Suisses tels que Fuseli, un des intimes de Lawrence, des Prussiens tels que Blücher, des Français tels que le duc de Richelieu et Charles X, — Lawrence prête à chacun de ses modèles une peau lisse, mince et luisante comme de la pelure d'oignon. Ses touches lumineuses, — qui accentuent la côte du nez, passent sur les pommettes, s'arrêtent aux développements du crâne, effleurent la lèvre et tremblent, comme des larmes, dans les paupières, — font de tant d'originaux différents des variantes du tempérament britannique. Charles X a, chez Lawrence, la tournure d'un Lord de la Trésorerie; le souverain pontife affecte le sourire anglican d'un évêque de Canterbury, et il semble que la pommade anglaise, avec ses parfums et ses mensonges, ait rehaussé l'éclat des chevelures. » Cette facture superficielle et brillantée devait convenir à merveille à l'expression de la beauté enveloppée des femmes, au modelé toujours un peu rond des *babies*. Il a su, comme pas un, rendre le grain délicat des épidermes, l'afflux passager du sang au visage des *ladies*, sous la profusion des boucles lustrées et tombantes qui le font valoir par la vigueur de leur ton. On citera seulement les portraits célèbres de *Lady Gower*, sa fille Élisabeth sur les genoux (au duc de Sutherland), de *Lady Dover* tenant son fils dans les bras, de la *Comtesse Grey*, entre ses deux enfants, dont l'une, debout derrière elle, lui entoure le cou de ses bras; de *Miss Croker*, en blanc, jouant avec son lorgnon, de *Miss Macdonald*, les bras nus jaillissant du satin noir des manches (deux merveilleuses beautés), de la *Comtesse Grosvenor*, en blanc, ingénue et piquante. D'autre part la mollesse tendre



Phot. Fine Arts Publ. C°

FIG. 449. — Lawrence : Pie VII.
(Château de Windsor.)

des chairs des petits enfants, la grâce empêchée de leurs attitudes, leurs sourires ébahis, leurs baisers tâtonnants défraient mainte toile délicieuse : la petite *Julia, comtesse de Jersey*, accroupie sous une grotte, son épagneul endormi dans les bras; la petite *Charlotte, fille du prince de Galles*, un oiseau sur son doigt (à Windsor); la plus célèbre a pour titre *Nature*, avec deux ravissants *babies* blond et brun folâtrant l'un sur l'autre (1824, dans la famille Calmady). Lawrence, par contre, prête parfois aux jeunes garçons des poses trop littéraires, trop « inspirées », comme dans le portrait à la Manfred de *Master Lambton* (1822, au comte de Durham), songeant, au bruit des cascades, dans l'anfractuosité d'un rocher. Son image du *Duc de Reichstadt* (à la marquise de la Valette), debout, tête nue, dans la campagne, en manteau à pèlerine, est, par contre, un tableau très expressif de cette destinée tronquée et des rêves impossibles qui hantaient la captivité dorée du jeune prince. Le portrait en robe blanche et camail pourpre, assis, de *Pie VII*, au visage creusé, aux yeux noirs méditant au fond de leurs orbites, au sourire de mansuétude, offre le plus puissant caractère (à Windsor). Mais de telles prouesses sont exceptionnelles dans l'œuvre de Lawrence.

Il est rare qu'il aille très loin dans la caractérisation de ses modèles; si sa *Caroline de Brunswick*, à la Galerie nationale de portraits, bizarrement coiffée d'un oiseau de paradis, dit bien la créature lunatique, à brusques foucades, que fut la femme divorcée de Georges IV, si le *Wilberforce* assis, à l'état d'esquisse sauf la tête, offre l'expression la plus fine et la plus aimable, ce sont bien des images de théâtre que *Philippe Kemble*, en Hamlet soupesant un crâne, et sa sœur, *Mrs. Siddons*, en tenue de lectrice de cour, de facture amplifiée, d'effet grossi. Ce n'est pas à tort que l'artiste, qui aimait ce portrait de *Kemble* exposé en 1801, le rapprochait de son *Satan appelant ses légions*, du Salon de 1797 (à Burlington House), grande académie ampoulée, toute embrasée du reflet des flammes infernales, dans le genre de Fuseli, dont une attitude, un jour qu'ils se promenaient ensemble sur une falaise, l'aurait suggérée à Lawrence. Quant à Mrs. Siddons, son portrait à mi-corps, en négligé, de la National Gallery, donne d'elle, à vingt ans il est vrai, une image d'une conception plus délicate et d'un sentiment plus intime. Le même musée offre d'ailleurs des aspects caractéristiques des divers genres du peintre : c'est le collectionneur *Angerstein*, à mi-corps, en manteau de fourrure, ses lunettes à la main, d'une expression pénétrante, une tête esquisse de la *Princesse de Liéven*, d'une construction implacable, un portrait de l'autoresse *Caroline Fry*, dans le désordre de l'inspiration; enfin une fillette debout, le torse nu, au bord d'une rivière où boit un chevreau, et en qui la joliesse des traits et des formes s'agrémente d'un regard trop pensif levé sur les montagnes environnantes. Ainsi l'acuité

de l'observation, la fermeté ou la séduction du métier, le maniérisme même qui s'unissent chez Lawrence se trouvent représentés côte à côte.

Mais il est un aspect — le plus frappant peut-être de son talent — que le château de Windsor met en vive lumière : sa maîtrise dans le portrait officiel d'apparat. Cette résidence n'en contient pas moins de trente-quatre, dont dix-neuf décorent la salle dite de Waterloo. Ce sont les portraits d'*Alexandre Ier*, de *François II*, de *Metternich*, *Blücher* et du *Comte Platof*, hetman des cosaques, que le prince régent fit exécuter, lors de leur visite à Londres, en 1814; ceux de *Nesselrode*, *Richelieu*, *Castlereagh*, *Liverpool*, *Canning* et *Lord Bathurst*, que Lawrence eut mission de peindre au cours du Congrès d'Aix-la-Chapelle; ceux de *Schwarzenberg*, de l'*Archiduc Charles*, des généraux *Ouvarof* et *Tchernichef*, de *Capo d'Istria* et de *Frédéric de Gentz*, qui posèrent ensuite à Vienne; enfin, *Pie VII* et le *Cardinal Gonsalvi*, représentant l'élément spirituel de la Sainte Alliance. Nous avons déjà dit le grand mérite du portrait du pape; celui de son secrétaire d'État frappe par la construction admirable de la tête. L'ensemble s'impose par une tenue, une autorité, un éclat dignes des illustres personnages représentés. Il n'y a pas moins d'allure dans le portrait en pied du légiste *Sir William Grant* (1820, Galerie nationale de portraits), en perruque et robe galonnée, pas moins de caractère dans le *Georges IV* de la Galerie Wallace, assis, en vêtement noir bordé de fourrure, sur un canapé que déborde son bras gauche, figure ingrate de vieux beau empâté, avec des mains supérieurement peintes; non loin de lui, *Lady Blessington*, assise, en blanc, avec des cheveux bruns sur un visage coloré et des yeux de malice, est un modèle de simplicité dans la pose et la facture.



Phot. Anderson.

FIG. 450. — Lawrence : Mrs. Siddons.

(National Gallery, Londres.)

On le voit, Lawrence, trop encensé de son vivant, trop déprécié pendant une période, a la liberté et la variété des artistes supérieurs; s'il a montré trop de condescendance pour le goût un peu mièvre de ses modèles féminins, s'il a outré l'effet dans quelques images théâtrales, il a su, tour à tour, exprimer avec maîtrise le charme raffiné de la *lady*, la grâce frêle de l'enfance, l'autorité et l'éclat des grandes destinées publiques. C'est de quoi honorer à jamais son nom.

Owen. — William Owen, né à Ludlow en 1769, ne reçut point d'instruction artistique avant l'âge de dix-sept ans; envoyé à Londres en 1786 et confié au peintre Catton, une copie, d'après la *Perdita* de Reynolds, le signala à celui-ci. Sa première exposition, en 1792, comprenait un portrait d'homme et une vue de *Ludford Bridge*, à Ludlow; la notoriété lui vint assez vite, et, dès 1798, il exposait, à la fois, dix portraits. Parmi les notabilités qui posèrent devant lui, citons : *Pitt*, *Lord Grenville*, le *Comte de Bridgewater*, l'architecte *Soane*, fondateur du musée qui porte son nom, le *Vicomte Exmouth*, etc. Pour ce qui est de ses tableaux de genre, on cite *La fille du mendiant aveugle*, une *Fille dormant*, *La porte du cottage*, *Au bord de la route*, les *Enfants dans les bois*. Ils sont bien composés, mais d'une exécution assez froide. Reçu à l'Académie en 1806, il refusa du prince royal le titre de chevalier; à la suite d'une longue maladie, il mourut, en 1825, par la faute d'un garçon pharmacien qui lui envoya de l'opium, au lieu d'une drogue inoffensive. Il a, à la Galerie nationale de portraits, une effigie d'apparat du *Baron Tenterden*, président du Banc du Roi, un portrait à mi-corps, robuste en sa vulgarité, de l'orateur irlandais *Curran*, et celui du *Comte de Rosslyn* en robe, président des plaids communs.

Phillipps. — Thomas Phillipps, né dans le Warwickshire, en 1770, fut instruit à Birmingham, et se rendit à Londres en 1790, avec une introduction pour West, qui l'employa aux cartons de ses vitraux de Windsor. Il exposa, en 1792, une vue de ce château, puis divers sujets d'histoire et de genre : la *Mort de Talbot à Formigny*, *Ruth et Noémi*, *Élie ressuscitant le fils de la veuve*, *Cupidon désarmé par Euphrosine*. Il s'adonna ensuite au portrait; membre de l'Académie en 1808, il succéda comme professeur à Fuseli en 1824. Il fit, en cette qualité, un voyage en Italie avec Hilton, donna, à son retour, dix lectures sur son art, et mourut en 1845. Il avait, en 1802, peint, en se cachant du modèle, un portrait de *Napoléon*, qui est à Petworth. Ses principaux portraits sont ceux du *Chancelier Thurlow* à mi-corps, s'appuyant sur sa canne (Galerie nationale de portraits), de *Blake*, *Byron*, *Crabbe*, *Comte Platof*, *Comte Grey*, *Lord Brougham*, *Sir Joseph Banks*, *Sir Ed. Parry*, *Sir J. Brunell*, *Wilkie* (à la National Gallery), *Hallam*, *Faraday*, *Humphrey*, *Davy*, l'artiste lui-même, *Lamartine* (au Louvre). C'est une véritable galerie des contemporains illustres, traitée avec fidélité et précision, à laquelle s'ajoute un groupe de portraits de *Walter Scott*, *Thomas Moore*, *Campbell*, *outhey* et *Coleridge*, exécuté pour M. Murray.

Shee. — Fils d'un marchand de Dublin, Martin Archer Shee (1769-1850) étudia à l'école de dessin de la ville, se rendit à Londres en 1788 et y suivit les cours de l'Académie; toujours secourable à ses compatriotes,

Burke le présenta à Reynolds. Ses débuts n'en connurent pas moins la gêne ; il fit des portraits d'acteurs, des peintures historiques : *La fille de Jephté*, *Bélisaire*, *Prospero et Miranda*, fut admis peu à peu à peindre de grands personnages : le *Duc de Clarence*, la *Reine Adélaïde* et, sur le tard de sa vie, la *Reine Victoria* et le *Prince Albert*. Marié en 1796, il s'était établi, en 1798, à Cavendish Square, où il vécut jusqu'à la fin. Membre de l'Académie dès 1800, il en devint président à la mort de Lawrence. D'une grande honorabilité, d'une extrême courtoisie, il s'essayait aux lettres et fit jouer, en 1825, une tragédie d'*Alasco*. Ses figures sont fermement construites, et ne manquent point de dignité ; la meilleure est l'acteur *Lewis*, en pied, costumé de satin noir, dans *L'heure de minuit* (1790, National Gallery). On remarque, de Shee, à la Galerie nationale de portraits, sa propre effigie à mi-corps (1794), un large portrait du *Baron Redesdale*, en robe de pair, et une vivante et robuste image du *Général Popham*, le vainqueur des Mahrattes, s'enlevant sur un fond de paysage.



Phot. Hanfstaengl.

Fig. 451. — Cosway : Élisabeth Melbourn. (Château de Windsor.)

LA MINIATURE

Notre travail présenterait une lacune appréciable, s'il n'y était parlé des miniaturistes, dont la vogue a largement contribué à la popularité de l'école anglaise de peinture, au XVIIIe siècle. Ils en constituent, en effet, un des aspects les plus séduisants, et, bien que la mode ait considérablement surfait les mérites de certains d'entre eux, plusieurs sont de véritables maîtres.

Cosway. — Le plus généralement connu est Richard Cosway. Né en 1742, dans le Devon, instruit à Tiverton, puis élève de l'École de dessin de Shipley, il remportait, à douze ans, un prix important de la Société des Arts, et, à dix-huit, commença d'exposer. Il épousa, en 1781, Marie Hadfield, peintre de talent elle-même, fit des voyages en Angleterre, à Paris et en Italie. D'allures empesées, de caractère vaniteux, sa raison se dérangea ; atteint de la folie des grandeurs, il succomba, en voiture, à une attaque de paralysie, en 1825. Les traits distinctifs de ses

ouvrages sont les suivants : sur un fond bleu brillant, parsemé de nuages, ses figures s'enlèvent en vigueur ; les cheveux sont traités par masses, avec des ombres subtiles de bleu et de vert, le contour des bouches étant marqué par des touches délicates de brun. L'ivoire joue un rôle important, soit qu'il transparaisse sous les teintes légèrement posées, soit qu'il fasse lui-même la matière d'une joue ou d'une épaule. Quoique se négligeant parfois, Cosway dessinait très bien quand il s'appliquait, comme il l'a prouvé dans ses groupes au crayon : *Les Anges adorant Jésus endormi, Minerve dirigeant les traits de l'Amour*. Nombre de ses meilleurs ouvrages sont inachevés. Des centaines de ses miniatures sont à Windsor ; d'autres, chez M. Pierpont Morgan. La Galerie Wallace en renferme d'excellents échantillons.



Phot. V. et A. M

Fig. 452. — Engleheart : Mrs. Gillespie.
(Musée Victoria and Albert, Londres.)

Engleheart. — Georges Engleheart, son rival, né en 1752, travailla à la cour de Georges III ; sa vie est mal connue. Son livre de comptes a été conservé ; il aurait fait, de 1775 à 1812, quatre mille huit cent cinquante-trois miniatures. Il gagnait par an de douze cents à deux mille livres sterling. Ses œuvres, très différentes de celles de Cosway, sont plus solides, de couleurs très brillantes et moins monotones de pratique. Il peignait habituellement à l'aquarelle et à l'huile. Toutes ses miniatures, ou à peu près, sont sur ivoire. Il recourt parfois aux feuillages ; mais, le plus souvent, il emploie de riches hachures croisées, pour faire ressortir la lumière qui tombe sur le cou et les épaules. Il a peint un magnifique médaillon de *Sheridan*.

Les Plimer. — Les frères Plimer, fils d'un horloger de Wellington, en Shropshire, naquirent, Nathaniel en 1757, André en 1765. Ils s'échappèrent de la maison paternelle et se joignirent à une troupe de bohémiens, avec laquelle ils vécurent deux ans. Une fois las de cette vie précaire, ils regagnèrent Londres, Nathaniel avec Henry Bone et André sous Cosway, chez qui il resta jusqu'en 1785. L'œuvre d'André est beaucoup plus abondant que celui de son frère. Celui-ci l'a, pourtant, surpassé plusieurs fois.

Au cours de cette longue étude, nous avons constaté en Angleterre, au xviiie siècle, un foisonnement de production artistique égal à la prodigalité de l'école française. Les deux pays, déjà en rivalité de gloire

littéraire, se firent ainsi, sur un double terrain, une concurrence dont le prix, en matière d'art tout au moins, sera sans doute indéfiniment contesté. Les aptitudes des artistes anglais semblent s'être plus étroitement spécialisées dans deux genres : le paysage et le portrait, tandis que les artistes français se manifestaient avec éclat dans presque tous. Assurément, les Anglais n'offrent rien d'égal à la séduction romanesque de Watteau, au brio décoratif de Boucher, à l'intimité pénétrante de Chardin, à la fantaisie voluptueuse de Fragonard. Par contre, la France n'a rien à opposer au génie satirique et pittoresque de Hogarth, non plus qu'à la mystérieuse magie de Gainsborough, et Wilson est plus poète que Joseph Vernet. Du moins, les deux nations occidentales prennent-elles une immense avance sur les Flandres assoupies, la léthargique Espagne, l'Allemagne qui se cherche confusément, l'Italie enfin, où seule Venise jette encore des étincelles, — et peut-on dire (à cette dernière exception près) que l'art de peindre en a fait son domaine d'élection, ses terres de refuge. Il n'en sera guère différemment au siècle suivant.

BIBLIOGRAPHIE

Généralités. — BRYAN. *Dictionnaire des peintres et graveurs* (nouvelle édition, par WILLIAMSON), 5 vol. in-4°, Londres, 1903-1905. — HORACE WALPOLE. *Anecdotes sur la peinture anglaise*, 3 vol. in-8°, Londres, 1849. — FEUILLET DE CONCHES. *Histoire de l'école anglaise de peinture*, 1 vol. in-8°, Paris, 1882. — ERNEST CHESNEAU. *La peinture anglaise*, 1 vol. in-8°, Paris. — ARMAND DAYOT. *La peinture anglaise*, 1 vol. in-8°, Paris, 1908. — RICHARD MUTHER. *Histoire de la peinture anglaise*, 1 vol. in-8°, Berlin, 1902. — JULIUS MEYER GRAEFE. *Die grossen Engländer*, 1 vol. in-8°, Munich, 1902 (sur Hogarth, Reynolds, Gainsborough). — J.-C. HODGSON ET FRED. EATON. The Royal Academy in the XVIIIth century, dans l'*Art Journal*, Londres (1889-1891). — *The Royal Academy, from Reynolds to Millais*, 1 vol. in-8° (Supplément du *Studio*), Londres, 1904. — WALTER ARMSTRONG. *Scottish painters*, Londres. — WILLIAMSON. *The history of portrait miniature*, 1 vol. in-8°, Londres, 1904. — AUGUSTIN FILON. *La caricature en Angleterre*, 1 vol. in-18, Paris, 1902. — GEORGES POSTON. *Social caricature in the XVIIIth century*, 1 vol. in-4°, Londres. — HENRI BOUCHOT. *La femme anglaise et ses peintres*, 1 vol. in-8°, Paris, 1903; *English Art in the public galleries of London*, 1 vol. in-f°, Londres et Paris, 1883.

Monographies. — ALLAN CUNNINGHAM. *The lives of the most eminent painters*, 6 vol. in-16, Londres, 1830-1833 : t. I pour Hogarth, Wilson, Reynolds, Gainsborough; t. II pour West, Barry, Blake, Opie, Morland, Bird, Fuseli; t. V pour Romney, Copley, Raeburn, Hoppner, Owen; t. VI pour Allan, Northcote, Lawrence. — CHARLES BLANC, PHILARÈTE CHASLES, BURGER (Thoré). *Histoire des peintres.* École Anglaise, 1 vol. in-4°, Paris, 1867 (pour Hogarth, Wilson, Reynolds, Gainsborough, Romney, Fuseli, Barry, G. Morland, Opie, Blake, Stothard, Northcote, West, Allan Ramsay, Paul Sandby, Wright, Copley, Cosway, David Allan, Beechey, Raeburn, Hoppner, Owen, John Crome, James Ward, Shee, Phillips, Bird). — *Sur Hogarth* : J. TRUSLER. *The works of W. H.*, 2 vol. in-8°, Londres, 1860. — AUSTIN DOBSON (introduction par WALTER ARMSTRONG). *W. H.*, in-4°, Paris, 1902. — FRANÇOIS BENOIT. *W. H.*, 1 vol. in-8°, Paris. — THACKERAY. *The English humorists of the XVIIIth century*, Londres, 1853. — COSMO MONKHOUSE AND AUSTEN DOBSON. *The works of W. H., with an essay on the genius and character of H., by Ch. Lamb*, 2 vol., Londres, 1872. — WALTER ARMSTRONG. *W. H.*, in-4° (trad. française), Paris. — *Sur Reynolds* : ED. MALONE. *The works of S. J. Reynolds*, 3 vol., Londres, 1798. — J. NORTHCOTE. *Memoirs of S. J. R.*, Londres, 1813. — LESLIE AND TAYLOR. *Life and times of S. J. R. and his works*, Londres, 1856. — SIR J. REYNOLDS. *Discourses, with introductions by R. Fry*, in-8°, Londres, 1905. — ERNEST CHESNEAU. *R.*, in-8°, Paris. — FRANÇOIS BENOIT. *R.*, in-8°, Paris. — LORD RONALD SUTHERLAND GOWER. *R.*, in-8°, Londres. — REYNOLDS. *Discours sur la Peinture. Lettres au Flâneur. Voyages pittoresques*, Paris, 1909. — *Sur Gainsborough* : PHIL. THICKNESS. *A Sketch of the life and paintings of Th. G.*, Londres, 1788. —

Will. Jackson. *The four ages, with essays on various subjects*, Londres, 1798. — Walter Armstrong. *G.*, 1 vol. in-4° (trad. française), Paris. — William Boulton. *G.*, in-8°. — Gabriel Mourey. *G.*, in 8°. Paris. — Lord Ronald Sutherland Gower. *G.*, in-8°, Londres, 1903. — Pauli. *G.* (en allemand), Bielefeld, 1904. — *Sur Romney :* Humphrey Ward and W. Roberts. *R.*, 2 vol. in-4°, Londres, 1904. — Lord Ronald Sutherland Gower. *R.*, in-18, Londres. — Sur Romney illustrateur de Shakespeare : Ch. Oulmont, Paris, 1913. — Hilda Gamlin. *Georges R. and his art*, in-8°, Londres, 1894. — *Sur Beechey :* W. Roberts. *Sir William Beechey.* — *Sur Hoppner :* Will. Mac Kay and W. Roberts. *The works of J. H.*, Londres, 1903. — *Sur William Blake :* Irène Langridge. *W. Bl., a study of his life and art work*, Londres, 1905. — Alexander Gilchrist. *The life of W. Bl., « pictor ignotus »*, 2 vol. in-8°, Londres, 1863. — A. C. Swinburne. *W. Bl., a critical essay*, Londres, 1868. — Ellis and Yeats. *The works of W. Bl., poetic, symbolic and critical*, 3 vol. in-8°, Londres, 1893. — François Benoit. *Blake, le visionnaire*, in-4°, Paris, 1907. — Paul Alfassa. Un peintre, poète visionnaire, *Revue de l'art ancien et moderne*, mars 1908, Paris. — *Sur Opie* : John Jope Rogers. *Catalogue raisonné de l'œuvre d'O.*, 1878. — Ada Earland. *John Opie and his circle*, Londres, 1912. — *Sur G. Morland :* G. Williamson. *G. M., his life and work*, in-8°, Bell. — Herbert Baily. The life and work of G. M., *The connoisseur* (extra number I). — G. Danse. *The life of G. M.*, in-4°, Werner-Laurie, 1910. — *Sur Downman :* G. Williamson. John D., his life and works, *The connoisseur* (extra number II). — Léon Rosenthal. *L'art et les artistes*, décembre 1909. — *Sur J. Crome :* Laurence Binyon. *Portfolio*, 1897, Londres (avec Cotman). — *Sur Raeburn :* Walter Armstrong. *R.*, in-4° (traduction), Paris. — Pimington, *R.*, in-8°, Londres. — *Sur Lawrence :* Lord Ronald Sutherland Gower. *Sir Th. L.*, in-4°, Londres, 1900. — Teodor de Wyzewa. *Gazette des Beaux-Arts*, 3e série, tomes V, VI et VIII. — *Sur R. Cosway :* Williamson. *R. C. and his work*, in-8°, Londres. — *Sur John Russell :* Williamson. *J. R.*, in-8°, Londres. — *Sur Georges Engleheart :* Williamson and L. D. Engleheart. *G. E.* (private), Londres, 1902. — *Sur André et Nathaniel Plimer :* Williamson. *A. and N. Pl.*, Londres. — H. Spielmann. *British portrait painting to the opening of the nineteenth century*, in-f°, Londres-Berlin, Photographic company, 1910. — R. M. Sée. *Pastels anglais* (1750-1830), in-f°, Hachette, 1910. — Thomas Wright : *Caricature history of the Georges*, in-8°, John Cambden-Hotton, Londres, 1868. — *Sur Rowlandson :* Joseph Grego. *R. The caricaturist*, 2 vol. in-8°, Chatto et Windus, 1880. — *Sur Gillray :* Joseph Grego. *The works of J. G. the caricaturist*, in-8°, id., 1873. — *Sur les artistes anglais en France :* Léon Bazalgette. *L'art et les artistes*, décembre 1910. — Prosper Dorbec. *Gazette des Beaux-Arts*, octobre 1912.

CHAPITRE XV

L'ART EN ESPAGNE ET EN PORTUGAL AU XVIIIe SIÈCLE[1]

I. — L'ART EN ESPAGNE

L'ARCHITECTURE

Le génie espagnol, comprimé au début du XVIIe siècle par l'esprit mal entendu de la Renaissance italienne et rendu aux simplicités trop classiques du style d'Herrera, s'était détendu un moment et, revenant à son inspiration naturelle, avait tenté de cacher la pauvreté des formes néo-romaines sous la richesse d'une ornementation conforme à ses traditions. Mais le goût n'était plus assez pur pour garantir cette réaction nécessaire contre des excès déplorables qui la firent tomber si vite et si bas dans les extravagances du *churriguerisme*. Le baroque outrancier s'imposa tristement à tous les édifices, à l'intérieur comme à l'extérieur; il fallut une véritable révolution pour le tuer, et cette révolution artistique fut la conséquence naturelle de l'avènement des Bourbons au trône des Habsbourg.

Il va sans dire que le churriguerisme ne disparut pas brusquement lorsque Philippe V ceignit la couronne; comme un navire qui fait eau peut encore marcher quelque temps sur son erre, il continua de longues années encore à infester les églises de ses décorations touffues et embrouillées et de ses retables aux sculptures inextricables. On trouve, presque jusqu'à la fin du XVIIIe siècle et jusque dans les plus humbles églises de villages, l'héritage déplorable des Churriguera, de Pedro de Ribera, de Donoso, Narciso Tomé et leurs émules.

1. Par M. Pierre Paris.

Philippe V, élevé dans les splendeurs sévères de Versailles, dut éprouver, en arrivant à Madrid, devant les folies du baroque, la même répulsion que son aïeul devant les magots de Téniers. Il mit bon ordre à cette profusion de mauvais goût, et, s'entourant d'artistes étrangers, il présida à ce qu'on a pu nommer la seconde restauration de l'architecture gréco-romaine.

Cela ne se fit pas en un jour. Le Bourbon devint roi d'Espagne en 1700, et ce n'est qu'en 1734, après l'incendie de l'Alcazar de Madrid, successivement construit et reconstruit par les rois Don Pedro, Henri II, Henri IV et Charles-Quint, que Philippe V appela, pour lui confier l'édification du Palacio Real actuel, l'abbé italien Philippe de Juvara, puis Jean-Baptiste Sacchetti, que Juvara avait lui-même désigné, à son lit de mort, comme son successeur. L'arrivée de ces architectes marque la rupture très nette avec le passé. Juvara apporte à Madrid l'esprit de cette architecture composite, mi-française et mi-italienne, dont les innovateurs avaient été en France Perrault, et en Italie son maître Fontana. Libre interprète des formes et des proportions gréco-romaines, il était déjà célèbre par nombre de constructions en Italie, par le palais de Mafra en Portugal et par le Palais Royal de Lisbonne. Sacchetti, son élève, était profondément imbu de ses préceptes ; ni l'un ni l'autre ne manifesta la moindre tendance à donner à l'édifice nouveau, pas plus qu'au palais de San Ildefonso, dont Sacchetti fut bientôt également chargé, la moindre apparence espagnole. C'est Versailles, très nettement, qui hante leur pensée, et c'est Versailles que rappellent les façades de Madrid et de La Granja, moins la pureté de lignes et l'élégance simple de l'ornementation sculptée qui donne au château du Roi-Soleil sa sobre et noble majesté. L'ampleur hautaine de l'édifice n'en peut dissimuler la lourdeur un peu massive, ni parfois les fautes de goût et la pompe trop théâtrale. Nous n'avons pas à l'étudier en détail, puisqu'il n'est pas l'œuvre d'un Espagnol, mais il est nécessaire d'insister sur ce point qu'il porte un coup au churriguerisme qui régnait en maître, et que c'est à la sage école de ses constructeurs que se formèrent les meilleurs architectes du siècle.

Le Palais Royal, d'ailleurs, ne leur servit pas seul de modèle. Il ne faut pas oublier que les plans des résidences que le monarque se fit construire hors de Madrid furent aussi dressés par des étrangers. Outre San Ildefonso, déjà cité, dû à Juvara et Sacchetti, citons Aranjuez, œuvre du Français Marchand qui modifia les plans de Juan de Herrera, et Rio Frio, construit par Virgile Ravaglio, architecte en second de Madrid. L'activité de ces maîtres s'étendit aussi aux églises et autres monuments : l'Italien Jacques Bonavia, qui travailla au palais d'Aranjuez, construisit, dans cette même ville, l'église de San Antonio et, à Madrid, celle de

San Justo y Pastor, ainsi que le théâtre du Buen Retiro, et le Français François Carlier, fils de René Carlier, éleva l'église du Pardo et celle des Prémontrés à Madrid, et traça, sans doute, la première esquisse du couvent de las Salesas Reales, pour lequel Sacchetti avait déjà travaillé et dont la première pierre fut posée le 26 juin 1750. Tous ces architectes — et la liste n'en est pas complète — travaillèrent dans le même esprit, et l'on peut dire dans le même style, sans qu'aucun d'eux fît montre d'originalité bien marquée, mais avec un ensemble qui assurait le triomphe de leur art et leur influence de plus en plus profonde. Il va sans dire que,



Phot. J. Roig

Fig. 453. — Le Palais Royal de Madrid.

s'ils restèrent constamment les maîtres des œuvres, ils eurent, dans leurs ateliers et sur leurs chantiers, de nombreux collaborateurs et disciples espagnols qu'ils façonnèrent à leur image. Ce sont eux qui, héritiers de leurs préceptes, les maintinrent en honneur et vigueur pendant toute la seconde moitié du siècle.

Une intéressante institution leur vint en aide et les imposa : c'est la *Junta preparatoria para la enseñanza de la Arquitectura*, véritable école publique d'architecture, créée par décret royal en date du 13 juillet 1744. Ainsi manifestait sa force le mouvement qui, huit ans plus tard, amenait le roi Ferdinand VI à fonder l'Académie royale des Beaux-Arts de San Fernando.

Ce n'est pas le lieu de discuter si les écoles officielles et les académies rendent des services à l'art ou lui nuisent, si l'enseignement,

même des meilleurs professeurs, dans un établissement spécial, enseignement qui risque de tomber dans la formule et la routine, vaut mieux ou non pour la jeunesse que la vie commune dans l'intimité de l'atelier d'un maître. Pour le cas qui nous occupe, il n'est pas douteux que les leçons sévères de Sacchetti, Marchand, Bonavia, Carlier écartèrent leurs jeunes disciples de la triste voie du churriguerisme et les ramenèrent aux saines règles du dessin et de la décoration architecturale. Elles ne donnèrent pas du génie à ceux qui n'en avaient pas, mais favorisèrent l'éclosion et le développement de nombreux talents, sans priver les meilleurs d'un espagnolisme presque toujours de bon aloi, qui leur donna quelque originalité et les empêcha de n'être que de simples et pâles copistes.

C'est certainement aux enseignements et aux exemples des étrangers de la Junta que Ventura Rodríguez, Francisco de las Cabezas, D. Juan de Villanueva, Silvestre Pérez, Jaime Bort et plusieurs autres doivent leur juste renommée.

Parmi eux se détache, au premier plan, D. Ventura Rodríguez, que les Espagnols, oubliant un peu trop ses maîtres étrangers, s'accordent à nommer le « restaurateur de l'architecture en Espagne ». Né à Cienpozuelos, près de Madrid, le 14 juillet 1717, il devint, très jeune, l'élève d'Étienne Marchand, chargé alors des œuvres royales d'Aranjuez ; peu après, Juvara, dès son arrivée à Madrid, l'attacha aux réparations du Palais Royal ; Sacchetti, succédant à Juvara, lui fit la même confiance, si bien qu'en 1741 le roi le nomma second appareilleur. Dès lors, sa carrière est des plus brillantes ; il s'est placé au premier rang comme professeur, suppléant souvent à la classe d'architecture Sacchetti et ses collègues trop occupés ou ne sachant pas l'espagnol ; il devint académicien de San Fernando, et le modèle des académiciens. Les commandes lui viennent en foule, de Madrid et des provinces ; on le consulte, on lui demande de partout des projets, des plans, des dessins ; il est pour ainsi dire le grand architecte officiel, et, si tous les édifices nouveaux, religieux ou civils, qu'il a conçus avaient été construits, si toutes les réparations, restaurations, amplifications, décorations dont il a fait les plans et étudié les détails avaient été exécutées, peu d'architectes pourraient s'enorgueillir d'une œuvre aussi ample et aussi variée. On peut lire, dans la notice que lui a consacrée Ceán Bermúdez, continuateur de l'important ouvrage de Llaguno, *Noticias de los Arquitectos y arquitectura de España* (T. IV, p. 241 et suiv.), la liste de ses travaux à Madrid et dans tout le royaume ; rien n'y manque : églises cathédrales, collégiales, paroissiales, conventuelles, chapelles, retables, collèges, hospices et hôpitaux, *casas de ayuntamiento* ou consistoriales, casernes, prisons, places, fontaines, ponts et aqueducs, — car il fut aussi ingénieur hydraulique.

Partout son talent s'affirma, aussi souple qu'abondant et parfois vigoureux. Il est, avant tout, fermement attaché à toutes les formes et lignes fondamentales de l'architecture classique; ce sont elles qu'il adopte toujours en principe, et, à ce titre, il est bien le successeur direct d'Herrera et l'élève des Italiens de Philippe V; mais, comme il est, heureusement, espagnol, qu'il a visité toutes les villes intéressantes de sa patrie et en a regardé et étudié de près tous les monuments, il se laisse aller à se servir des éléments anciens, à les orner et à les enrichir au caprice de son goût naturel. Sans tomber que rarement dans l'excès, il se plaît assez souvent à quelque surabondance de colonnes, de pilastres et d'entablements, comme à quelque profusion d'ornements touffus. Il aime les belles matières, les marbres rares, les bronzes et les ors. Ce n'est plus, assurément, le caprice léger et tout délicat de l'art plateresque; mais c'est encore, avec plus d'ampleur et aussi de simplicité dans l'harmonieuse combinaison des lignes, le goût du luxe et de la prodigalité.



Phot. J. Roig

Fig. 454. — Cathédrale de Saint-Jacques de Compostelle. L'Acebacheria.

Rien ne montre mieux ce caractère de l'art de Ventura Rodríguez que la somptueuse chapelle de la Vierge du Pilar (du pilier) dans la froide cathédrale de Saragosse (1753). On sait les graves critiques que mérite le Pilar, l'œuvre colossale et glacée d'Herrera el Mozo. D. Ventura eut le tort de ne pas comprendre qu'il était maladroit de rompre la sévérité du temple, quelque fâcheuse qu'elle fût, par l'intromission d'un édifice surchargé de richesses, et il n'épargna rien pour que la vieille petite image que toute l'Espagne vénère fût écrasée sous le poids d'une architecture fastueuse, comme elle l'est aussi par la lourde chape précieuse dont on enveloppe son corps archaïque et la couronne qui opprime sa menue tête noire. La forme ovale du *camarin*, les colonnes corinthiennes et le tabernacle de jaspe, la haute frise et le fronton rectangulaire, la coupole sculptée d'écailles, bordée d'une frange d'or, avec sa

lanterne, le pavement où se reproduisent dans le marbre les lignes et dessins de la coupole, tout cela, joint à la foule des statues, des bas-reliefs et des inscriptions, est déplacé dans la nef toute nue et perd beaucoup de son vrai mérite. Mais il n'en faut pas moins louer l'architecte, qui s'est heureusement souvenu que, dans son pays, l'imagination et la fantaisie ne doivent pas perdre leurs droits et qu'il faut même y faire un peu de place à l'exubérance et à l'emphase, — enfin, qu'un peu d'exaltation et d'enthousiasme sied bien à la foi populaire.

D'ailleurs, Rodríguez était capable aussi de s'enfermer dans les lignes correctes et pures des ordonnances classiques. A ce titre, il faut citer les façades du palais de Liria, résidence du duc d'Albe, à Madrid. Au milieu de l'édifice, — à trois étages de grandes fenêtres simplement encadrées de plates-bandes et séparées par de hauts pilastres, — règne une forte corniche surmontée d'un attique, par malheur un peu bas, que borde, au droit des pilastres, une rangée de bustes pseudo-antiques. Au milieu, se détache, en avant-corps très peu saillant, un portique de colonnes doriques engagées, qui dépasse l'attique et se hausse en portique de pilastres couronnés de statues, entre lesquels se détachent de beaux écussons sculptés. L'ordonnance est noble, un peu trop, même pour un palais, et un peu monotone, mais les lignes en sont pures et les proportions harmonieuses. La façade sur les jardins rappelle de très près celle-ci, avec un peu plus de souplesse et moins de sévérité.

Entre ces deux extrêmes, le camarin du Pilar et le palais de Liria, D. Ventura Rodríguez a su concevoir une architecture moins touffue, d'une part, et moins rigide, de l'autre ; il sut sacrifier aux Grâces sans céder à une fantaisie peu réglée. C'est ainsi qu'il donne bien sa mesure dans la façade dite de l'Acebacheria de la cathédrale de Saint-Jacques de Compostelle (1764). Malheureusement, les plans de Rodríguez pour cette œuvre ont été si modifiés, — d'abord par l'appareilleur chargé des travaux, puis par l'architecte galicien Domingo Antonio Lois Monteagudo, — qu'il est assez difficile de fixer exactement la part de chacun. Il faut croire, cependant, que Monteagudo ne toucha pas à la disposition générale, qui est heureuse avec ses trois ordres superposés, le fronton surélevé du centre et les frontons triangulaires des avant-corps ; mais on lui doit, suivant Ceán Bermúdez, les quatre colonnes surmontées d'un attique avec les quatre caryatides figurant des esclaves maures qui soutiennent la corniche et la statue du saint apôtre. Il y ajouta, sans doute, la décoration surabondante où l'on trouve trop de souvenirs du baroque (fig. 454).

En revanche, la façade de Pampelune, celle de l'Occident (1765), qui fut très admirée des contemporains, a subi depuis de rudes critiques bien méritées : « C'est une énorme masse, a-t-on écrit, de cette insipide architecture que l'on décorait du nom pompeux de gréco-romaine, bien qu'elle

ne fût, en réalité, ni romaine ni grecque.... Pour nous, cette façade est d'un effet insupportable. » Et, de fait, elle est lourde et triste ; on ne saurait en admirer le pesant portique corinthien et son fronton froid et nu, ni les mauvaises statues colossales, ni les tours écrasées et maladroitement couronnées (fig. 455). Toute cette pauvreté contraste avec la richesse de Santiago ; il y a, de l'une à l'autre façade, la même opposition qu'entre le temple de la Vierge du Pilar et le palais de Liria, et Rodríguez, en dernière analyse, paraît un artiste très inégal, qui ne sut pas toujours fixer son style oscillant entre deux extrêmes. Quelquefois même tombe-t-il très bas, comme lorsqu'il invente la misérable façade de l'église madrilène de San Marcos. Il faut, pour se consoler un peu de la vue pénible de la porte, entrer dans l'église, dont le plan, formé par trois ellipses se pénétrant par le bout, est assez original, mais dont les pilastres corinthiens sont bien pesants.



Phot. J. Roig.

Fig. 455. — Cathédrale de Pampelune.

D. Ventura Rodríguez eut pour rival le Palermitain Sabatini, dont la renommée d'architecte et d'ingénieur fut grande en Sicile, à Naples et dans toute l'Italie vers le milieu du siècle, et qui, appelé en Espagne en 1760 par Charles III, en qualité d'ingénieur militaire, ne tarda pas à se faire une place de faveur. C'est à lui qu'est due la porte d'Alcala, véritable arc de triomphe, et aussi la Douane, deux monuments dont il ne faudrait pas surfaire la beauté, car l'un et l'autre accusent, chacun dans son genre, et malgré leur vigoureuse sobriété, trop de lourdeur et de rigidité en même temps que de tristesse.

D. Ventura, qui savait à l'occasion en prendre un peu plus librement avec l'antique, et montrait un goût plus conforme aux instincts du génie national, sut heureusement s'entourer de bons collaborateurs parmi ses compatriotes et former des élèves dignes de lui.

Parmi les meilleurs soutiens ou héritiers de son talent, qui couvrirent la capitale et les provinces de beaux monuments de son style, à côté de D. Blas Beltrán Rodríguez, son neveu, de D. Antonio Lois Monteagudo, un de ses préférés, de D. Ramón Durán, de Fray Francisco de las Cabezas, — qui lui ravit l'honneur de construire San Francisco el Grande, sans doute au détriment de l'église nouvelle, — et de bien d'autres, la première place revient de droit à D. Juan de Villanueva (1739-1811).

Il semble que les rois et les administrateurs de tout ordre aient un peu abusé de la facilité féconde de cet architecte et l'aient trop occupé à des travaux secondaires, y compris des travaux d'ingénieur, sans parler de réparations et restaurations variées. Il n'eut pas à construire autant d'édifices nouveaux ni de si importants que Ventura Rodríguez; cependant partout où il fut appelé à travailler il a empreint la marque d'un talent que l'Italie avait bien formé conjointement avec l'Espagne. Plus classique encore que D. Ventura, il est moins susceptible d'inspiration personnelle, mais a peut-être aussi plus de goût et, sauf exceptions, d'élégance.

C'est ce dont témoigne par exemple la transformation qu'il fit subir au palais de l'Ayuntamiento de Madrid, dont la façade sur la Calle Mayor est son œuvre. De lignes correctes et d'agencement bien proportionné, on ne peut reprocher au portique dont il la décora au premier étage que de jurer avec le style original du palais qui, construit à la fin du XVIIe siècle, ne comportait pas une telle disposition. Il fut moins heureux en modifiant les fenêtres de la façade sur la Plaza de la Villa, tout en conservant à cette façade et aux deux pavillons d'angles leur disposition première.

Le chef-d'œuvre de Villanueva est le Musée du Prado. Sans doute la conception en est savante (nous ne parlons pas de la façade nord et du grand escalier monumental qui est postérieur); mais la façade occidentale, avec ses deux portiques superposés, l'un et l'autre simples et majestueux, ne pèche que par un excès de correction timide. Il semble qu'après le succès d'un style si sage et si pondéré c'en est fait pour jamais des erreurs du churriguerisme.

Il faudra plus d'un siècle avant que l'Espagne retombe dans de nouveaux excès non moins lamentables que ceux que Rodríguez et Villanueva avaient courageusement détruits sous l'influence étrangère : nous voulons parler de l'invasion de l'architecture art-nouveau et des folies allemandes qui rendent si ridicules certaines voies du Madrid contemporain, et surtout de Barcelone.

L'Espagne fut aussi protégée contre les platitudes monotones de l'art jésuite qui infesta l'Italie. Ce sont là des résultats fort honorables. Mais qu'est tout cela, si on le compare à l'admirable essor du style Louis XVI?

LA SCULPTURE

La décadence de la sculpture espagnole au début du XVIIIe siècle est presque aussi marquée que celle de l'architecture. Les nobles maîtres de Séville ou de Valladolid n'ont plus que de rares disciples dégénérés. On a pu dire qu'avec José de Mora, enterré dans l'église de l'Albaicin, le fut aussi la sculpture espagnole. Mais les mêmes circonstances et les mêmes causes qui amenèrent un renouveau de l'architecture produisirent le même effet sur l'art qui lui est le plus intimement uni.



Phot. J. Roig.

Fig. 456. — Alonso de Villabrille : Chef de saint Paul.
(Musée de Valladolid.)

En même temps que les rois de la nouvelle dynastie appelèrent en Espagne des Italiens et des Français pour dessiner et construire leurs palais, ils employèrent à les décorer et à en embellir les jardins tout un groupe de sculpteurs étrangers, parmi lesquels se distinguaient les élèves de Coustou : Jean Thierry, René Frémin (que les Espagnols appellent parfois Fermin, c'est-à-dire Firmin), Jacques Bousseau, Pierre Pitué, Antoine et Hubert Dumandré, etc. Ce fut plus qu'un événement, ce fut une révolution. Comme avec Philippe V entrait dans la Péninsule un esprit politique et social nouveau, l'art du grand siècle, bientôt « amiévri » par malheur sous l'influence du Bernin et de ses émules, faisait une brusque invasion. Dans le domaine presque exclusivement chrétien où les thèmes religieux ne nourrissaient plus que des œuvres étiolées et sans sève, la mythologie entrait en souveraine, avec son cortège de dieux et de héros ou nobles et sévères, ou jeunes et voluptueux; aux figures divines ou humaines, de majesté, de douleur ou de passion mystique qu'inspirait la foi, se substitua le peuple brillant de l'Olympe, façonné pour le seul plaisir des yeux. Un paganisme spirituellement renouvelé de l'antique, de pure décoration pompeuse et théâtrale, triomphe d'un christianisme épuisé, de tradition désuète et de formalisme indifférent. Dans les jardins du Real Sitio de San Ildefonso, à La Granja, la *Nymphe de Diane* et la *Terpsichore* de Carlier voisinent avec l'*Uranie* de Bousseau et l'*Hercule* et l'*Amphitrite* de René Frémin et son *Hismenias* ou

la *Cybèle* de Thierry. Les grands vases de marbre à reliefs de Pitué et de Dumandré alternent au Parterre de la Renommée ou aux Bains de Diane avec la *Nymphe pêcheuse* et les *Nymphes chasseresses* de ces mêmes sculpteurs.

Que si d'autres personnages les tentent, ce sont des figures allégoriques comme l'*Amérique* de Frémin, l'*Afrique*, le *Poème lyrique*, la *Renommée* de Jean Thierry, et ces figures ne sont en somme que les sœurs des figures mythologiques, des « antiques » à peine déguisés pour la circonstance. Et si, enfin, on commande à Robert Michel, par exemple, quelque statue destinée à l'église de San Justo y Pastor, il sculptera une *Vertu* ou une *Charité* qui ne seront elles-mêmes que de froides adaptations, de pseudo-classiques images.

Quant au style, avons-nous à y insister? Qui ne connaît les élégances mondaines, trop maniérées, du temps de Louis XV, en des œuvres de facture plus brillante que solide, où le métier l'emporte sur la pensée et l'inspiration et souvent le goût?

Tels sont désormais les modèles que les artistes espagnols vont étudier et imiter de préférence, car ils sont bien rares ceux qui, comme l'obscur Alonso de Villabrille, sont capables de modeler et de tailler dans le bois, de revêtir ensuite d'une polychromie savante une effigie où se conserve la grande tradition à la fois réaliste et mystique des grands maîtres du siècle d'or. L'admirable chef de saint Paul au Musée de Valladolid (la seule œuvre reconnue de cet artiste, qui l'a signée en 1707), cette tête coupée d'une vérité si cruelle et si pathétique, est tout à fait inattendu à cette date; c'est le cri suprême d'un art glorieux qui va mourir (fig. 456). Les sculpteurs ont maintenant d'autres pensées.

C'est ainsi que Pascual de Mena dressa à l'extrémité du Prado, à Madrid, la fontaine de Neptune, où le dieu s'avance debout, en équilibre fort instable, sur le revers d'une vaste coquille, char naval de forme bizarre, qu'entraînent des roues à palettes. Le marbre ne manque pas d'une certaine majesté banale, mais l'anatomie en est à la fois pauvre et contournée.

Quant au *Char de Cybèle*, œuvre de Francisco Gutiérrez, complété par l'attelage de lions que sculpta Robert Michel, on ne saurait en excuser ni la présence inexplicable à l'autre bout du Prado, ni la lourdeur inélégante et banale (fig. 457.)

Le tombeau de Fernando VI, érigé dans l'église de las Salesas, qui est sans doute le chef-d'œuvre du même artiste, et pour lequel il sculpta des armoiries, les statues du Temps, de la Justice et de l'Abondance, et des enfants en larmes, est d'une pompe un peu vaine dans son ampleur fastueuse. L'exécution savante des figures ne rachète pas ce qu'elles ont de conventionnel, et, à contempler ce somptueux mausolée royal qui

élève si haut en pyramide ses marbres précieux, nous regrettons les pieuses effigies de gisants ou d'orants qui évoquaient jadis avec tant de simple grandeur les défunts grands de la terre.

Pascual de Mena n'avait été qu'un élève docile et sans originalité des étrangers de La Granja ; Gutiérrez, plus jeune de vingt ans, devait le meilleur de son talent au Castillan Luis Salvador Carmona, le seul sculpteur du groupe qui se détacha du commun (1707-1767). Celui-ci, a-t-on dit, naquit sculpteur. Il a, comme bien d'autres, sa légende



Phot. J. Roig

Fig. 457. — Fr. Gutiérrez et R. Michel : La Fontaine de Cybèle, au Prado. Madrid.

d'enfant prodige qu'un bienfaisant ami des arts découvre et protège : un chanoine l'enleva de son village natal pour le confier à Madrid aux leçons de D. Juan Ron, artiste alors célèbre, aujourd'hui fort obscur. D'ailleurs le prodige débuta mal : ses premières statues, le *San Isidro* et la *Santa Maria de la Cabeza* du pont de Tolède, le *San Fernando* de la façade de l'Hospice, sont de mauvaises sculptures baroques. Le *San Fernando* ne jure pas avec son affreux cadre churrigueresque. Peut-être d'ailleurs l'élève de Ron n'a-t-il fait que diriger l'exécution de figures conçues par son maître. Par la suite Carmona fut plus heureux.

Exceptionnellement fécond, on dit qu'il sculpta trois cents statues, dont un grand nombre destinées à des églises et chapelles de Madrid. Il est intéressant de constater que son œuvre est surtout religieuse ; on ne cite pas de lui une seule statue profane. Mais il appliqua à ses innom-

brables images saintes le même style que ses contemporains aux images profanes. Cédant à sa facilité et à l'attrait des formules, au détriment de l'originalité, il se complut aux attitudes maniérées, aux formes arrondies, aux draperies ondulantes. Rarement, comme dans le *Christ en croix* récemment entré au Prado, ou le *Christ flagellé* de Salamanque (fig. 458), il atteint la véritable beauté par le sentiment et la simplicité. On peut s'en convaincre en regardant la *Vierge de Pitié* (la *Dolorosa*) qui se trouve aussi dans la cathédrale de Salamanque, œuvre très apprêtée et théâtrale. La réputation de Carmona est très grande en Espagne ; on ne peut s'empêcher de la trouver un peu surfaite ; il faut pourtant lui savoir gré d'avoir essayé parfois de se maintenir dans la belle tradition de la statuaire polychrome, puisque celles de ses œuvres que nous venons de citer comme supérieures sont en bois peint.



Phot. J. Roig

Fig. 458. — Luis Salvador Carmona : Le Christ flagellé.
(Séminaire de Salamanque.)

Tous les sculpteurs de la seconde moitié du XVIIIe siècle eurent un lien commun, l'Académie de San Fernando. La création de cette illustre compagnie est un fait qui domine toute l'histoire des arts espagnols à cette époque. Tous les artistes qui eurent le plus de renommée, architectes, sculpteurs, peintres, graveurs, contribuèrent à cette fondation ou en partagèrent les charges et les honneurs.

Ce fut seulement en 1752, nous l'avons dit, que Fernando VI en signa la création.

Il y fit entrer, sous la protection et le conseil de grands seigneurs et d'hommes d'État, tous les artistes les plus en vue, étrangers ou espagnols ; les directeurs de la sculpture furent l'Italien Dominique Olivieri et l'Espagnol Felipe de Castro ; Antoine Dumandré et Juan Villanueva furent membres d'honneur, Robert Michel, Juan Pascual de Mena, Luis Salvador Carmona, membres auxiliaires (*tenientes*). Tour à tour furent appelés, pour ne citer que les principaux, Francisco Gutiérrez, Manuel Álvarez, auteur de l'intéressante fontaine d'Apollon ou des Quatre Nations au Prado,

Robert Michel, etc., et, avec moins de titres peut-être, Pedro Costa, Ignacio Vergara, etc.

L'Académie avait sans doute pour mission, dans l'esprit de ses fondateurs, de dominer de haut et de diriger le mouvement artistique, d'être la modératrice des idées et des doctrines, la maîtresse de l'esthétique et du goût. La valeur et l'importance d'un tel rôle peuvent se discuter, mais il est noble et élevé; l'Académie eut le tort de se réduire à un plus modeste et ne fut qu'une simple école des Beaux-Arts; les académiciens devinrent de simples professeurs, réduits à faire dessiner des élèves et, au début tout au moins, d'après de médiocres dessins. C'était un mince résultat, quoique obtenu avec peine après plusieurs tentatives infructueuses dont on a raconté l'histoire, et dont la première remontait au temps de Philippe III (1619). Cette école officielle valait-elle mieux



Phot. Hauser y Menet.

Fig. 459. — Felipe de Castro : Fondation de l'Académie de San Fernando.
(Académie de San Fernando, Madrid.)

que celles instituées jadis par diverses associations artistiques, comme celle des peintres de San Lucas à Barcelone, des orfèvres à Salamanque, ou que celles que nombre d'artistes avaient jadis tenues dans plusieurs villes, et dont l'une des plus connues est celle de Murillo à Séville? Toujours est-il que l'on plaçait en l'Académie de San Fernando de grandes espérances, puisque beaucoup d'autres cités suivirent l'exemple de Madrid. Valence fut la première, en 1754, avec l'Académie de Santa Bárbara devenue en 1768 Académie de San Carlos; puis Barcelone (1775), Valladolid (1779), Salamanque (1782), Cadix (1789) et Saragosse (1792). Toutes, plus ou moins, étaient affiliées à San Fernando et la prenaient pour modèle. D'où une unité d'enseignement, de jugement et de goût qui s'imposa à toute l'Espagne et, sans doute, corrigea des excès, introduisit quelques bons principes nécessaires et par cela même éleva le niveau moyen des arts plastiques, mais en revanche put nuire au développement des talents prime-sautiers et aux libres manifestations du génie national.

On peut facilement apprécier les effets de cette éducation officielle en étudiant, concurremment avec les œuvres des académiciens et les morceaux de bravoure qui leur valaient le titre honorable d'*academico de*

merito, les nombreux travaux récompensés dans les concours annuels et dont beaucoup étaient dus à des élèves devenus bientôt des maîtres. Ce sont d'ordinaire des bas-reliefs relatant des légendes mythologiques, des allégories ou des faits historiques, la plupart empruntés à l'antiquité ou à l'histoire religieuse ; l'Académie en conserve avec soin de nombreux exemplaires, malheureusement assez fragiles.

Le premier directeur pour la sculpture, Felipe de Castro, avait donné l'exemple en modelant un « bas-relief symbolique de la création de l'Académie ». On a le droit de préférer quelques honnêtes bustes de cet artiste à cette pseudo-scène historique dont nous donnons la description, empruntée au procès-verbal de la séance d'inauguration de la Compagnie, où le bas-relief fut découvert: Rien ne saurait mieux mettre en lumière l'esprit qui allait inspirer l'enseignement de cette illustre maison (fig. 459) :

« Sur un trône élevé on voit assis le Roi notre Sire vêtu à l'héroïque, remettant les statuts de l'Académie royale de San Fernando, des Trois Beaux-Arts du dessin, à son Ministre d'État, son Protecteur, l'Excellentissime Sr D. José de Carvajal y Lancaster, qui, agenouillé sur le degré même du trône, avec les statuts à la main, reçoit de S. M. l'ordre de les publier et de les appliquer.

« La Renommée, pressée de répandre la décision souveraine, prend son vol pour aller faire part de ces gloires à la Reine Notre Dame, représentée comme il convient sous la figure de Minerve, en tant que protectrice des Trois Arts, lesquels on voit, naturellement, prosternés aux pieds de S. M. pour lui exprimer ainsi un respectueux et honorable vasselage.

« La sculpture, comme art divin de Pallas (ainsi que chante Virgile), se propose d'éterniser dans le marbre et le bronze d'un buste l'image de l'auguste personne du Roi.

« Avec une intention aussi flatteuse la Peinture manifeste le même dessein en faisant courir son pinceau sur des panneaux et des toiles.

« L'Architecture se propose, par le plan d'un édifice, d'élever des temples et des palais somptueux, de populeuses et belles cités, des ports et des forteresses qui contribueront à la plus grande gloire du Monarque et à l'éclat de la Monarchie.

« Et, comme ces Trois Beaux-Arts constituent la nouvelle Académie royale, celle-ci les assiste, représentée par une matrone couronnée, avec une lime d'une main et des couronnes de grenadier de l'autre, symbolisant à merveille la perfection à laquelle doivent aspirer ses professeurs, la récompense qu'ils recherchent et l'heureuse union de leurs efforts.

« Hercule, en tant que fondateur de la monarchie d'Espagne, est près du trône, couvert de la peau du lion et appuyé sur sa massue ; il montre la tranquillité dont jouit aujourd'hui le royaume, comme aussi l'exil des

vices, car il a sous ses pieds, comme trophée, le chien Cerbère, dernière victime de ses travaux.

« La Gloire, placée sur le trône du Roi, couronne S. M. du laurier de l'Immortalité, en souvenir de la très utile fondation de cette Académie, et la Renommée, rivalisant d'empressement avec la Gloire, couronne en même temps la Reine, Notre Dame.

« Près du trône royal sont aussi l'Honneur et la Dignité, dont le rétablissement est pour le peuple d'une si grande utilité, et dont le progrès donne confiance au génie des Arts, symbolisé par un jeune homme portant la lance et le bouclier de Pallas.

« L'Histoire écrit sur les épaules du Temps un événement si glorieux, et toute la composition se complète par un groupe de deux figures qui représentent le mérite des Trois Arts, et qui, armées de la lance et du bouclier de Pallas, renversent et poursuivent l'Ignorance. »



Phot. J. Roig

Fig. 460. — Fr. Salzillo : Le Baiser de Judas. Paso de Murcie.

On a peine à suivre jusqu'au bout ces platitudes, et le succès obtenu par cette œuvre confuse et ridicule aide à comprendre comment rien ne pouvait enrayer l'irrémédiable décadence de la sculpture espagnole, pas plus l'influence des étrangers appelés à la rescousse que la création des académies. La plupart des œuvres récompensées et les chefs-d'œuvre des académiciens, dont M. Enrique Serrano Fatigati a fait connaître un certain nombre dans son *Escultura en Madrid*, sont d'une banalité désespérante, quel qu'en soit le sujet. Ils ne portent pas bien haut des noms comme ceux de José Tomás, Carlos Sala, Luis Bonifaz y Masso, Alfonso Bergez, Francisco Sánchez, Juan Enrich, Cosme Velázquez, Pedro Bussou del Rey ou tels autres. Mais tous dénotent du moins, presque au même degré, une science certaine de la composition, la connaissance exacte de l'anatomie et du dessin, l'habileté du modelage, de la sagesse et de la correction ; en somme, le moindre trait de génie ferait bien mieux notre affaire.

Aussi sommes-nous tenté de placer bien au-dessus de tous ces représentants à la douzaine de l'école académique le seul sculpteur qui,

depuis Villabrille et à un plus haut degré que Salvador Carmona, eut un peu de l'inspiration des grands sculpteurs de l'âge d'or, le seul qui soit resté complètement et constamment espagnol. Francisco Salzillo, le maître imagier de Murcie, a d'ardents admirateurs qui font un juste effort pour le tirer de l'oubli. Peut-être, dans l'ardeur de la réhabilitation, dépassent-ils un peu la mesure et oublient-ils trop que le mauvais goût du siècle vint gâter parfois ses qualités naturelles. Salzillo manque trop souvent de simplicité, tombe dans la manière, et parfois aussi dans la vulgarité. Mais on ne peut nier qu'en ses célèbres groupes



Phot. Direct. Musée.

Fig. 461. — Fr. Salzillo : Figures d'une crèche.

(Musée de Murcie.)

processionnels, les *Pasos* de Murcie, s'il n'atteint pas la brutale vigueur réaliste qui rend si impressionnantes les grandes figures analogues de Berruguete à Valladolid, il nous garde, pas trop dégénéré, l'art si extraordinairement original des grands tailleurs de bois et colorieurs de Séville. Il y a, dans la plupart des trente-deux figures qui composent les cinq groupes abrités dans la chapelle de la Confrérie de Jésus, d'heureux souvenirs de Montañés, d'Alonso Cano et de Pedro de Mena, avec plus de passion et de réalisme. Si le Christ apparaît un peu commun de visage et de geste dans sa passion divine, ses bourreaux sont d'un réalisme puissant qui nous repose des mièvreries du temps. Ils donnent aux *Processions* de Murcie un caractère impressionnant qui les font préférer, par beaucoup, même aux plus célèbres de toutes, celles de Séville (fig. 460).

Mais où Salzillo se distingue mieux encore, c'est dans ce rare ensemble de statuettes en bois peint qu'il sculpta, à la demande de D. Josualdo de Riquelme, pour un *Nacimiento*, c'est-à-dire pour une crèche, et qui sont les joyaux du petit Musée provincial de Murcie (fig. 461). Il y en a, en tout, cinq cent cinquante-six, dont cent quatre-vingt-quatre représentent des personnages et trois cent soixante-douze des animaux. Autour de l'Enfant Jésus, une délicieuse miniature, haute de sept centimètres, de la Vierge et de saint Joseph, des anges en extase, des Rois Mages, se presse un peuple de bergers, de paysans, de serviteurs, femmes, enfants, vieillards qui, sans le moindre souci de la couleur locale, sont copiés au naturel du peuple même qui vivait autour de l'artiste, conservant les types, les vêtements, les attitudes, les gestes des Murciens de l'époque. C'est là de l'excellent naturalisme traditionnel avec un sentiment heureusement traditionnel aussi de piété et de foi. Il est juste d'associer au nom de ce véritable artiste ceux de ses frères, Joseph et Frédéric, et de sa sœur Inès, qui collaborèrent à ce menu chef-d'œuvre, comme aussi sans doute aux *Pasos* de la Confrérie.

C'est une consolation, après tant d'œuvres presque impersonnelles et banales, nées en trop grande foule sous une fâcheuse influence étrangère, de rencontrer enfin un sculpteur sincère et vraiment inspiré, qui, loin de la Corte et de ses dangers, a gardé brûlante la flamme des aïeux; c'est le plus grand d'un siècle déshérité, parce qu'il resta espagnol.

LA PEINTURE

L'école de Séville était morte avec Valdés-Leal (1690), l'école de Madrid, avec Claudio Coello (1693), Carreño de Miranda (1700) et leurs médiocres contemporains. Philippe V dut faire appel aux peintres comme aux architectes et aux sculpteurs de l'étranger. Ce fut d'abord un Français, Michel-Ange Houasse, dont il fit son Premier peintre, puis, à la mort de celui-ci, Jean Ranc, bon élève de Rigaud, tous les deux artistes de second ordre, dont l'influence fut presque nulle. Michel van Loo, qui séjourna en Espagne de 1736 à 1752, avait un talent plus personnel, mais si peu d'affinités avec les instincts endormis dans l'âme espagnole qu'il n'eut pas plus de succès. Cependant on peut soutenir sans paradoxe que quelques-uns des plus beaux portraits peints par Goya, les plus lumineux et les plus brillants, doivent quelque chose aux effigies si claires et si élégantes dans leur sécheresse voulue du portraitiste de la famille de Philippe V.

Quant au Vénitien Jean-Baptiste Tiepolo, que Charles III fit venir

en 1762 pour décorer les plafonds du Palais Royal, bien qu'il ne séjournât que peu d'années à Madrid, où il mourut en 1770, il apportait un art très personnel, dont on admire chaque jour davantage la verve et le brio; mais peut-on dire que ses peintures décoratives, d'un goût si élégant, si claires et si plaisantes, aient été d'un heureux exemple pour les artistes espagnols? N'eurent-elles pas le tort de les entraîner aux conventions des figures pseudo-antiques, de ces mythologies, de ces allégories si fâcheusement superficielles qui abondent désormais et nous infligent leur fastidieuse monotonie? Tout au plus concédons-nous que Tiepolo éveilla chez quelques-uns certain sentiment de la grâce et de l'esprit.



Phot. J. Roig

Fig. 462. — Raphaël Mengs : La Marquise de Llano.
(Académie de San Fernando, Madrid.)

Il est peut-être juste de donner un peu plus d'importance au rôle de Raphaël Mengs, que Charles III, l'ayant connu en Italie, appela à Madrid en 1761. Certes les œuvres de ce portraitiste minutieux et sec, dont on peut louer la facilité brillante plus que l'inspiration, prisonnier de ses formules et de sa facture, incapable de faire un sacrifice et faisant plus encore le portrait des costumes et des bijoux que des visages, ne l'emportent ni sur celles des Houasse et des Ranc, ni sur celles des Van Loo. Comme ces derniers, il eut d'ailleurs le tort de vouloir importer chez les Espagnols, par ses enseignements et par ses exemples, un art artificiel et hybride qui n'était pas fait pour eux; ses meilleurs élèves n'eurent aucune originalité nationale. Il fut d'autant plus coupable de les dépayser dans une voie étrangère, qu'il semble avoir lui-même entrevu le bon chemin où il aurait fallu les ramener et les entraîner. Tel de ses portraits, — par exemple celui de la *Marquise de Llano* en costume aragonais, que l'on admire à l'Académie de San Fernando, — a une franchise et une vigueur de pâte qu'il doit certainement au souvenir des œuvres solides du XVIIe siècle, et il nous repose de toutes les minuties et de toutes les fadeurs des princes et des princesses qu'il peignit dans la richesse officielle de leurs éclatants costumes et parures de cour (fig. 462).

Mais, d'autre part, l'Espagne doit à Mengs d'avoir heureusement réformé l'enseignement stérile de l'Académie en substituant aux dessins d'après les dangereux modèles graphiques de Carlo Maratta et autres médiocres artistes italiens le dessin d'après les moulages d'antiques; ainsi réussit-il à tuer définitivement le maniérisme prétentieux qui régnait en maître absolu; il ramena le goût à une sage sobriété. Sans doute la réaction fut-elle trop brusque et trop rapide; le dessin et la peinture tombèrent à l'académisme, qui ne valait guère mieux et était moins encore dans le génie espagnol. Mais en Espagne il faut toujours compter avec les ressauts victorieux de ce génie, et qui pourrait nier que Goya doit beaucoup à Mengs, comme il dut quelque chose à Van Loo?



Phot. J. Roig.

Fig. 465. — Andrés de la Calleja : Allégorie.
(Académie de San Fernando, Madrid.)

Avant de nous attacher à l'œuvre de ce maître exceptionnel, il faut pourtant nous résigner à mentionner ceux au moins des peintres contemporains ou élèves des étrangers qui ont fait en ce siècle médiocre la moins mauvaise figure.

Andrés de la Calleja (1705-1785) est peut-être le type le plus représentatif de l'époque. Artiste sans originalité, auteur de grandes toiles banales dont on cite sans commentaire les quatre qui décorent le transept de l'église de San Felipe el Real à Madrid, de quelques portraits officiels et d'une quelconque *Allégorie* conservée à l'Académie de San Fernando (fig. 465), il fut comblé de tous les honneurs par cette Académie. Directeur, à trente-neuf ans, de la commission qui prépara la fondation de San Fernando, directeur de cette compagnie à la fondation, Peintre de la Chambre, directeur général de l'Académie en 1778 et 1781, il consacra les dernières années de sa vie à restaurer les tableaux de la collection royale. Il n'y a même pas une toile de lui au Prado.

D. Luis Menéndez (1716-1780) se cantonna dans un genre très modeste, la nature morte. Le Prado conserve de lui un grand nombre de

bodegones, poissons, gibier, victuailles, fruits, pots et vases, objets de cuisine, qui valurent à l'artiste une grande réputation. Ces toiles sont composées simplement, et la facture en est large et habile. Mais, si nous les regardons avec plaisir, c'est surtout qu'elles nous distraient des grandes compositions frelatées et que nous y retrouvons un agréable reflet du savoureux réalisme d'antan. On lui attribue une *Sainte Famille*, au Musée du Prado, dont la grâce mondaine n'est point trop pour satisfaire la piété. Si le tableau est de lui, nous préférons ses *bodegones*;



Phot. J. Roig.

Fig. 464. — Luis Paret y Alcazar : Las Parejas reales.
(Musée du Prado, Madrid.)

s'il n'en est pas l'auteur, l'œuvre n'en est pas moins caractéristique de l'esprit et du goût du temps.

José del Castillo (1737-1793), médiocre auteur de grands tableaux religieux disséminés dans beaucoup d'églises de Madrid et de Castille, peut passer pour le type accompli du peintre tel que le formaient l'école académique et les maîtres italiens dont on l'envoya à Rome suivre les enseignements. Il devint naturellement membre de l'Académie (1785), après en avoir été le lauréat, et eut même l'honneur d'en être sous-directeur en 1788. Il est intéressant de savoir que Mengs le chargea d'exécuter une centaine de cartons pour la Fabrique de tapisseries, genre où devait triompher Goya.

Une mention spéciale est due à Luis Paret y Alcazar (1747-1799), qui fut formé au bon dessin d'après nature par le Français Charles-François de la Traverse, venu en Espagne avec le marquis d'Ossun, ambassadeur

de France. Son goût le porta vers le paysage et les sujets de genre. On cite de lui d'agréables vues de ports, des scènes historiques, comme le *Serment du Prince des Asturies* (*Ferdinand VII*), dans l'église de San Jeronimo de Madrid, tableau qui est passé du Palais Royal au Prado. Mais son œuvre principale, au même musée, est *Las Parejas Reales*, aimable souvenir d'une grande fête hippique donnée à Aranjuez au printemps de 1773. On y voit un brillant carrousel où paradent les princes et tous les plus beaux cavaliers de la cour en présence des princesses et des dames en riches atours, assises dans des tribunes. Toutes les petites figures sont campées et peintes avec élégance, et le tableau, qui ne s'élève pas d'ailleurs au-dessus d'une pittoresque illustration, apporte une note nouvelle et comme un heureux rappel de Van der Meulen (fig. 464).



Phot. J. Roig

FIG. 465. — Goya, par lui-même.
(Académie de San Fernando, Madrid.)

Plus célèbre est un peintre, Francisco Bayeu y Subias (1736-1795), qui serait peut-être resté dans l'ombre, si son nom ne le rattachait à Goya, dont il fût le beau-frère, et s'il n'avait été le favori de Mengs. C'est grâce au Premier peintre du roi que Bayeu reçut d'importantes commandes; celui-ci, frappé de ses dons naturels, l'incita au dessin simple et correct, à la couleur tempérée, aux sages compositions bien pondérées. Le jeune homme ne suivit que trop ces prudents conseils, et l'on ne saurait rêver rien de plus sagement académique que ses décorations. Les onze fresques de la *Vie de saint Euloge, saint Eugène, sainte Casilda* et autres, qui couvrent mal la nudité des murs du cloître de la cathédrale de Tolède, avec leurs personnages plus grands que nature peints dans des tons blafards, laissent une impression de tristesse et d'ennui. Ces compositions sans mouvement, ces figures sans vie, cette coloration sans accents pâlissent étrangement dans la pénombre solitaire des larges galeries gothiques. A ces grandes machines, où pèse toute la lourdeur de l'école, on peut préférer telle ou telle petite toile du Prado, où l'artiste s'est amusé à peindre avec esprit la foule se promenant aux Delicias, à Madrid, ou un *Repas champêtre au bord du Manzanares*. Ce n'est pas encore la verve de Goya, mais c'est au moins le libre délassement d'un bon peintre échappé pour un instant aux contraintes d'un métier appris par cœur.

Citons pour mémoire, entre cent inconnus, D. Mariano Salvador

Maella (1739-1819), qui fut assez célèbre de son temps pour devenir Peintre de la Chambre et Premier peintre du roi en 1774; il collabora en particulier avec Bayeu à la décoration du cloître de Tolède (scène de la *Vie de sainte Léocadie*). On voit au Prado une *Cène* qui n'est pas sans mérite, et qui est certainement une de ses meilleures œuvres, si vraiment elle est de lui; il s'y montre un très bon élève de l'Académie et de Mengs. Au-dessus de lui et de ses émules, le ciel de l'art espagnol s'est obscurci, en attendant que l'éclair de Goya en rallume la vive couleur.



Phot. J. Roig.

Fig. 466. — Goya : La Tirana.
(Académie de San Fernando, Madrid.)

Francisco Goya y Lucientes, né à Fuendetodos, près de Saragosse, le 30 mars 1746, a eu une longue vie; il empiète largement sur le XIXe siècle, puisqu'il est mort à Bordeaux le 16 avril 1828. La place nous manque pour raconter son existence agitée, son enfance turbulente, ses séjours successifs à Saragosse, où il fit ses premières armes, à Madrid, à Rome, à Paris, à Bordeaux. Ses aventures romanesques, vraies ou supposées, ont fait l'objet de nombreux travaux, auxquels force nous est de renvoyer; son œuvre a été maintes fois analysée et jugée, quoique un bon livre d'ensemble soit encore à écrire sur l'artiste qui fut sans aucun doute le plus grand de l'Espagne avec Velázquez. Ses fresques, ses tableaux, ses eaux-fortes, ses lithographies, ses dessins, ses croquis sont si abondants et si variés, les sujets qu'il traite sont si divers, et son style est si changeant, si original et personnel; il s'est élevé si haut dans tous les genres : portraits, tableaux de genre, peinture religieuse, natures mortes, décoration, dessins et peintures satiriques, fantaisies de toute espèce; il est même parfois tombé si bas dans l'incorrection et le mauvais goût, tantôt sublime et tantôt trivial, qu'empêché de le suivre dans tous les tours, détours et retours, dans les courses, les bonds et les chutes de sa prodigieuse carrière, nous essaierons plutôt de mettre en relief les traits saillants de son extraordinaire génie.

Goya se réclamait de trois maîtres : la Nature, Velázquez et Rembrandt; il l'a écrit de sa main sur une note destinée à un catalogue de



Phot J Roig

GOYA._LA GALLINA CIEGA.

(Musée du Prado Madrid)

ses œuvres. Pour la nature, la chose est trop certaine; d'ailleurs, quel grand artiste ne trouve pas en la nature, interprétée ou réelle, la maîtresse suprême? Pour Velázquez, il y aurait plus à dire. Sans doute, parmi les honnêtes peintres sans génie de la génération précédente, par delà ses contemporains médiocres, par delà tous ces académistes routiniers, invoquant, sans les comprendre, Raphaël, Titien ou Corrège, inscrivant leurs noms en grandes lettres, mais en lettres mortes, au fronton de leurs écoles, par delà tous ces habiles dont il dédaigna dès sa jeunesse les leçons énervantes, Goya voyait Velázquez. Il l'admira, l'étudia certainement, prit le soin de le traduire à l'eau-forte, et tenta des portraits à sa manière. Comment n'aurait-il pas appris au contact de ce maître ce que vaut le génie libre, comment une œuvre n'est grande que si elle est simple, sincère, près de la nature; comment les corps se dessinent et surtout se modèlent, se colorent et se nuancent dans l'air et la lumière, comment un portrait de visage et de corps devient un portrait d'âme, comment enfin seule la pensée propre de l'artiste, sa pensée originale et forte, crée l'œuvre d'art, et non le souvenir, l'imitation, la formule servile des modèles, même les meilleurs? Mais ce sont là des leçons générales que donnent tous les grands maîtres à ceux qui sont dignes de les entendre.



Phot. J. Roig.

Fig. 467. — Goya : L'Enterrement de la sardine.

(Academie de San Fernando, Madrid.)

L'influence directe et précise de Velázquez sur Goya nous semble assez peu sensible, quoi qu'on en dise; les deux esprits, comme les deux époques où ils vécurent, étaient trop distincts pour qu'aucun lien pût les unir étroitement. Goya surtout avait en lui des forces de création que son propre génie pouvait seul guider. S'il joint Velázquez à Rembrandt et à la nature, c'est par admiration et par respect, c'est par un instinct de

fierté qui lui permet d'associer sa gloire à celle du plus grand peintre de sa patrie.

Cela même permet de réduire à sa juste part l'influence de Rembrandt, qui enseigna à Goya des effets plus que des procédés, lui souffla quelques inspirations sans doute, mais ne lui imposa pas un style. Théophile Gautier, visitant les Salles Capitulaires de Tolède, s'arrêta devant *Le Baiser de Judas*. « Jésus livré par Judas, dit-il, effet de nuit que n'eût pas désavoué Rembrandt, à qui je l'eusse attribué d'abord, si un chanoine ne m'eût fait voir la signature du peintre émérite de Charles IV. » Qu'eût-il dit, s'il avait vu le *San José de Calasanz* où



Phot. J. Roig

Fig. 468. — Goya : La Maja vêtue.
(Musée du Prado, Madrid.)

s'accuse avec plus de force encore, mais avec une technique si différente, un si merveilleux effet à la Rembrandt ?

L'indépendance presque absolue de Goya trouve encore sa preuve dans l'extrême variété de son œuvre — nous parlons aussi bien des sujets que du style et de la technique — et dans son dédain des discussions artistiques et des théories. On ne nous rapporte pas un seul jugement précis qu'il ait formulé sur un tableau, et il avait une manière bien spéciale de réfuter la critique. « Un jour, raconte M. Matheron, il se rencontra à l'Académie avec un écrivain qui avait pris la liberté de signaler quelques défauts dans son dernier tableau ; il prit son chapeau, le posa sur la tête de l'écrivain, et, l'enfonçant violemment jusqu'aux épaules, lui dit fièrement : « Monsieur le critique, apprenez à respecter une tête assez forte pour coiffer ce chapeau ! » Goya aurait pu sans doute se défendre avec de meilleurs arguments, mais il était assurément très peu préoccupé d'esthétique et de formules. Il aimait peu à parler de son art, sauf peut-être dans sa vieillesse. Voici ce qu'il répondait à ceux qui lui reprochaient

déjà de ne pas savoir dessiner : « Goya, dit M. Matheron, aimait à se moquer des professeurs et de leur manière d'enseigner le dessin. Toujours des lignes, disait-il, et jamais des corps. Mais où voit-on ces lignes dans la nature? Moi, je ne vois que des corps éclairés et des corps qui ne le sont pas, des plans en saillie et des plans en retrait, des reliefs et des creux. Ma vue ne découvre jamais ni lignes ni détails. Je ne compte pas les poils de la barbe de l'homme qui passe, ni ne fixe les yeux sur les boutons de son habit, et mon pinceau ne doit pas voir plus que moi. A l'encontre de la nature ces naïfs maîtres voient les détails dans l'ensemble, et ces détails sont toujours faux et conventionnels. »



Phot. J. Roig.

Fig. 469. — Goya : Anges de San Antonio de la Florida.

Ce mépris de la ligne n'est pas celui du dessin, mais seulement du dessin sec et plat, du dessin abstrait et de convention qui décompose le modèle sans tenir compte de l'air où il se meut, de la lumière et de l'ombre qui l'enveloppent, le sculptent et le colorent. Et comment aurait-il dédaigné le dessin, celui qui dessinait si bien, lorsqu'il en prenait la peine, témoin, par exemple, le *Christ en Croix* du Prado et la *Maja desnuda*? Ce n'était pas un apprenti qui eût été capable de camper tant de figures de vie intense en des mouvements passionnés, d'oser tant de raccourcis dangereux, et d'exécuter tant de merveilleux portraits, dont quelques-uns sont poussés jusqu'à la minutie.

Quant au style, avons-nous le droit de dire, comme on le fait si souvent, que l'art de Goya est un art impressionniste? Avec un maître de cette puissance et de cette mobilité une affirmation absolue est dangereuse. Celle-ci se justifie par une grande partie de son œuvre, celle sans doute qui a eu par la suite le plus d'influence; mais une autre partie, non moins importante, l'infirme. Les fresques de la Florida, le *Christ* du Prado, les portraits de famille, celui de *Bayeu*, parmi tant d'autres, quelques-uns des cartons de tapisseries sont des tableaux achevés avec toutes les ressources d'un art raffiné qui est à l'antipode de

l'impressionnisme. Le peintre y insiste, sans excès sans doute, mais enfin y insiste sur une pensée qu'il a mûrie, et sa technique même a des recherches savantes, voire des procédés tels que les glacis. En revanche de nombreux modèles de tapisseries, presque tous les tableaux de genre et de plein air, les grandes pages patriotiques du *Deux* et du *Trois mai*, quelques portraits, toute la décoration de sa maison du Manzanares, aujourd'hui transportée au Prado, presque toutes les eaux-fortes, les lithographies, presque tous les dessins sont conçus et exécutés avec un parti pris de simplification rapide, un souci exclusif de la tache colorée et des oppositions, une volonté nette d'arrêter le pinceau, le burin ou le crayon au moment même où l'effet produit sur les yeux est atteint, qui suffisent pour exprimer la nature et sont les caractéristiques de l'école.



Phot J Roig.

Fig. 470. — Goya : Le Trois mai.
(Musée du Prado, Madrid)

On dit aussi que la peinture de Goya est naturaliste, et ceci ne peut être discuté. Goya est naturaliste dans tous les sens du mot, les meilleurs et aussi les mauvais. Si l'on entend par ce mot l'observation assidue et pénétrante du monde, du monde immatériel de la pensée et du sentiment aussi bien que du monde réel, ce sont les chefs-d'œuvre du maître qu'il faut nommer en foule, quelle qu'en soit la note, ce sont les portraits à la ressemblance physique si certaine, même si les modèles sont de laideur désagréable, d'une précision de costume si sincère, et à la fois si expressifs des sentiments et des mœurs de la société du temps, du pays ; ce sont les tableaux de genre et de coutume : fêtes populaires, scènes champêtres, scènes de corridas, drames d'inquisition ou d'exorcisme, cabanons de fous, beaucoup des *Caprices*, une foule de dessins et, avec l'émouvante fusillade du *Trois mai*, les tragiques *Désastres de la guerre*.

Naturalisme signifie encore pour beaucoup, ou même de préférence, le goût un peu malsain pour le laid, l'horrible, voire le macabre et le répugnant. Les amateurs de cet art de névrosés ont de quoi se satisfaire dans toutes les sorcelleries de Goya, presque dans tout son œuvre gravé,

et surtout dans les fresques de sa maison. Baudelaire en faisait — ce qui n'étonne pas — ses délices :



Phot. J. Roig

Fig. 471. — Goya : Saturne.
(Musée du Prado, Madrid.)

Goya, cauchemar plein de choses inconnues,
De fétus qu'on fait cuire au milieu des sabats....

Le poète des *Fleurs du Mal* n'a pas imaginé les sabats, s'il a imaginé les fétus; qu'aurait-il dit, s'il avait vu l'hallucinant *Saturne* de la « Quinta del sordo », comme on appelait la maison où l'artiste s'isolait au bord du Manzanares (fig. 471)?

Cependant il y a quelque chose que l'on ne dit pas assez, et que l'on dit mal : Goya, ce réaliste, qui pousse aux dernières limites son amour du naturel et du vrai, qui n'a même pas toujours reculé devant l'obscène, est à ses heures un idéaliste, un grand idéaliste même, tourmenté par le désir d'une beauté qui trouve ses éléments dans le réel, mais s'en dégage et s'élève au-dessus de lui dans des sphères épurées. C'était un idéaliste, celui qui trouva dans la religion même, en dépit de son peu de foi, l'inspiration sublime du *San José de Calasanz*, qui illumina les fusillés du *Trois mai* d'un sublime patriotisme, qui chercha et fit si bien chanter en des toiles lumineuses et pleines de joie le charme coquet ou voluptueux de la femme, la grâce fraîche et légère des enfants, qui conçut les anges mondains et papillonnants de San Antonio de la Florida; qui, enfin, dans toute son œuvre, s'élevant par le cœur et la pensée au-dessus de ses faiblesses d'homme, ayant des visions passionnées de justice, de morale et de vérité, avec la haine injurieuse ou méprisante de l'humanité vile, mais aussi l'espoir d'un avenir consolateur, traduisit ses



Phot. J. Roig

Fig. 472. — Goya : Dessin satirique.

amours et ses haines et ses passions, nobles en somme, en des pages triomphantes ou vengeresses.

Tel qu'il est en somme, classique, impressionniste, naturaliste, idéaliste, avec ses grandeurs et ses bassesses, ses envolées et ses chutes, tour à tour ou à la fois sublime et trivial, Goya domine de très haut le siècle où il a vécu, et a jeté sur une époque de triste décadence l'éclat de son originalité sans rivale. L'art espagnol a eu ce privilège qu'au moment où il s'enlisait dans une médiocrité lamentable un puissant génie inattendu, l'un des plus grands de l'ère moderne, l'a sauvé de la définitive déchéance, et en a porté très haut la gloire.

II. — L'ART EN PORTUGAL

Le XVIII[e] siècle est, en Portugal comme en Espagne, un siècle déshérité. L'art n'en est pas absent; bien au contraire, les architectes, sculpteurs et peintres, et plus encore les décorateurs, les céramistes et les orfèvres y déploient une très grande activité. De nombreux édifices civils et religieux, parmi les plus importants et les plus riches, s'y élèvent dans toutes les villes et s'embellissent d'une décoration somptueuse. Le terrible tremblement de terre de 1755, qui produisit des ravages affreux, fut l'occasion d'un mouvement de reconstruction générale, dont tous les arts profitèrent. Mais aux monuments, comme aux œuvres isolées, manque ce qui leur eût surtout donné du prix, l'originalité.

L'architecture et la décoration manuelines, qui ne sont pas à l'abri de la critique, car elles pèchent singulièrement par le goût, n'en sont pas moins des inventions qui n'ont pas ailleurs leurs pareilles. Les grands peintres primitifs, un Nuno Gonçalves, un Affonso, plus tard un Sanchez Coelho doivent beaucoup aux Flamands et aux Espagnols, sans aucun doute, mais gardent pourtant une personnalité puissante. Mais, au XVII[e] siècle, les constructions n'ont presque rien qui les signale comme essentiellement portugaises, non plus que les statues ou les tableaux des plus renommés sculpteurs ou des peintres.

On en peut donner une première raison importante : c'est que, pendant soixante ans, de 1580 à 1640, le Portugal a été sous la domination espagnole à l'époque même où l'Espagne, par ailleurs si misérable, devenait très grande par ses artistes ; il devait fatalement, d'une part, être absorbé dans le rayonnement de ses maîtres, et, d'autre part, perdre beaucoup de ce qui était son génie propre avec son indépendance, et ces tristes effets de la souveraineté étrangère devaient durer encore longtemps après l'heure de la délivrance. En second lieu, de même qu'en Espagne, et justement parce que l'art national languissait,

presque mort, les souverains firent appel aux étrangers, surtout aux Italiens, dont le génie abondant et facile s'imposait à l'Europe. Il ne faut pas oublier non plus que le premier et le plus grand souci des jeunes artistes était d'aller à Rome se mettre à l'école des professeurs en renom, gens de valeur très inégale, noyés dans le flot d'un monotone et fastidieux académisme. Enfin, c'est aussi le temps où les Portugais fondent toutes sortes de classes de dessin, de composition, d'architecture, de gravure, et créent des académies ; ces enseignements n'étaient pas toujours confiés à des professeurs éminents : elles furent trop souvent des écoles de convention et de routine et ne manquèrent pas d'exercer une influence délétère sur la jeunesse. Il y eut d'ailleurs, à ce sujet, à Lisbonne même, de curieuses résistances à vaincre : en 1780 encore, l'idée de faire poser un homme nu faisait scandale, et l'on avait grand'peine à trouver un modèle.



Fig. 475. — Palais de Mafra (Estramadure).

ARCHITECTURE

Il est, à Lisbonne, une église qui nous donne plus que tout autre édifice d'utiles enseignements : c'est l'église des Jésuites, sous le vocable de saint Roch. Elle fut, il est vrai, construite en 1566, mais les chapelles qui bordent la nef unique sont toutes du milieu ou de la fin du XVIIe siècle ; les autels en sont composés et ornés dans le style espagnol le plus pompeux et nettement churrigueresque. Les grandes colonnes torses, couvertes de feuillages et de fruits, les chapiteaux et les corniches, les frontons compliqués, les ornements multipliés et touffus, les anges baroques s'y enchevêtrent avec une profusion fastidieuse sous les ors prodigués, et la splendeur de l'ensemble ne suffit pas à en atténuer le mauvais goût. Mais, lorsque, en 1710, les Jésuites voulurent ajouter une chapelle dont la riche beauté éclipsât celle de toutes les autres,

c'est à l'Italie qu'ils s'adressèrent. La chapelle de Saint-Jean-Baptiste fut tout entière préparée à Rome, à l'instigation du roi Joãô V, sous la direction de l'architecte Vanvitelli. Tout y est italien : les colonnes de lapis-lazuli, deux beaux tableaux en mosaïque dus à Manuci, les sculptures, œuvre de Justi, et cet art étranger plus simple, quoique opulent, et de lignes classiques, contraste heureusement avec celui qui l'entoure et qu'il a éliminé rapidement, pour le remplacer.

C'est exactement à la même époque que João V, voulant construire à Mafra un palais-monastère qui luttât de grandeur avec l'Escurial, en confia les plans d'abord à l'abbé Juvara, puis à un autre Italien, Antonio Canevari, puis enfin à un Allemand de Ratisbonne, Ludwig, connu en Portugal sous le nom de Ludovice, qui supplanta les précédents. Autour de ce chef se groupèrent nombre de jeunes Portugais, parmi lesquels Mattheus Vicente, João Ferreira Cangalhos et son fils, Fr. Antonio, etc. Le palais, qui ne manque pas de majesté dans la simple ordonnance de ses longues lignes pures, et l'église, d'une reposante sévérité, sont purement italiens (fig. 475). Ludovice, qui resta pendant quarante-trois ans au service de João V et traça encore les plans de nombreux édifices, tant civils que religieux, imposa son style, sans rien s'approprier, que dans quelques détails, des traditions et des goûts de son pays d'adoption. L'église fut consacrée le 22 octobre 1730, et l'édifice resta pendant tout le siècle comme un modèle.

D'après les mêmes principes d'architecture pseudo-classique fut construit, de 1734 à 1750, le palais das Necessidades à Lisbonne, sous la direction de Gaetano Thomaz de Souza (?). La longue perspective du double étage à fenêtres étroites serait trop froidement monotone, si elle n'était coupée par la belle tribune saillante qui sert de porche à l'église ; mais elle n'a rien de particulièrement portugais. Il en est de même, à plus forte raison, pour le palais d'Ajuda, construit plus tard, après de nombreuses hésitations, sur les plans de José da Costa e Silva, fortement remaniés par l'Italien Francisco Fabri. J. da Costa avait fait, d'ailleurs, toute son éducation en Italie et s'était livré sans restriction à la discipline de ses maîtres étrangers.

Il est oiseux d'énumérer les édifices dont les auteurs subirent les mêmes influences. Après le tremblement de terre de 1755, suivi de tant d'incendies, il n'y eut pour ainsi dire pas un palais ni une église qu'il ne fallût reconstruire ou restaurer ; mais les architectes ne surent pas tirer parti de cette circonstance exceptionnelle. Tous les jeunes gens, ou à peu près, étaient tenus en bride par les directeurs sans génie, sinon sans talent, des Œuvres Publiques ou les professeurs banals de la Casa do Risco (École d'architecture). Les bons et savants dessinateurs pullulèrent, voire les ingénieux décorateurs, qui enrichirent le Portugal

d'honnêtes, quelquefois de beaux édifices, mais n'apportèrent rien à la gloire de l'architecture nationale.

Cependant, il est bien rare que le génie d'un peuple soit jamais complètement étouffé. Le goût inné des souples lignes courbes et l'amour des ornementations élégantes et riches sont venus, parfois, heureusement corriger la platitude des grandes surfaces nues et la rigueur des lignes uniformément verticales ou parallèles. Il est né, on peut le dire, envers et contre tous les préceptes classiques, un style par quelques points traditionnel, que l'on aime à reconnaître moins dans les



Phot. J. Roig

Fig. 474. — Basilique de l'Estrella, Lisbonne.

ensembles extérieurs des constructions que dans les détails de l'intérieur. Un bon exemple en est donné par l'église de Notre-Dame-de-l'Incarnation, à Lisbonne, qui fut commencée, sans doute, à la fin du XVII[e] siècle, mais dont la décoration intérieure ne fut terminée que beaucoup plus tard. Bien que se rattachant au churriguerisme, le baroque n'a ici rien d'outrancier, et l'on songe plus encore au Louis XV, dont l'influence, d'ailleurs, paraît ici assez certaine. Les Portugais ont bien compris ce que ce style a de bien à eux, puisqu'ils ont inventé pour lui le nom de style de Jean V, comme une marque de son originalité.

Ce n'est pourtant pas tout à fait cette appellation que mérite le monument le moins banal, ou plutôt le plus portugais de cette époque : la Real Basilica do Coração de Jesus, à Lisbonne, plus connue sous le

nom de Basilica da Estrella. Cette église, qui fut terminée en 1778, après dix ans de travaux, est due à la reine Dã Maria I, dont elle abrite le tombeau. Elle est l'œuvre de l'architecte portugais Mattheus Vicente, à qui l'on doit aussi une partie du château de Queluz, mais elle fut terminée par Reynaldo Manoel (fig. 474).

Mattheus Vicente fut l'élève de l'architecte de Mafra, Ludovice ; mais il sut profiter des enseignements de l'Allemand sans perdre toute son indépendance. Il est étrange que son chef-d'œuvre n'ait pas eu le don de plaire à tous ses contemporains. Cyrille Wolkmar Machado dit simplement que c'est « une œuvre somptueuse, bien que, à travers les marques de la souveraine qui la fit faire, on voie transparaître l'esprit mesquin de l'homme qui la dessina ». C'est évidemment parce que Vicente ne resta pas l'esclave du classicisme en faveur qu'il s'attira ces critiques, mais c'est justement pour cette indépendance que nous devons le louer aujourd'hui. La basilique forme une masse imposante de très parfaite construction, toute en pierres de taille depuis la base jusqu'au sommet des clochers et de la coupole. Tandis que la façade est simple et pure, avec un portique dressé à la façon d'un temple dorique, ces clochers et cette coupole, tous les trois très élancés, s'ornent, avec une abondance sans excès, d'ouvertures élégamment encadrées et de pinacles sculptés avec grâce, mais sans mièvrerie. Ces souvenirs des dentelles manuelines revivent sans abus, avec un bonheur inespéré. L'intérieur de l'édifice répond à l'extérieur, et l'on peut admirer l'harmonieuse richesse des marbres de couleur et la splendeur de bon goût des autels. Pourquoi faut-il que la tradition, sagement renouée par un artiste dont le nom mériterait d'être plus célèbre, n'ait pu se perpétuer après lui ? Ce chapitre sur l'architecture portugaise y eût gagné en intérêt.

Pour le conclure, nous devons insister sur un mode de décoration qui a toujours été en grand honneur en Portugal, mais qui s'est particulièrement répandu, en grand progrès, au XVIIe et au XVIIIe siècle : ce sont les tableaux en carreaux de faïence assemblés, qui revêtent les murs, quelquefois jusqu'à une grande hauteur, aussi bien dans les églises que dans tous les autres édifices. A l'époque qui nous occupe, la couleur bleue, un bleu léger et clair, qui fut toujours essentielle, est presque uniquement en usage. Les scènes représentées, qu'entourent de riches bordures simulant souvent des dentelles, sont religieuses, naturellement, dans les églises, mais pas toujours exclusivement ; il s'y mêle parfois, d'étrange sorte, des souvenirs de la Fable et des figures allégoriques. Ces tableaux sont rarement des chefs-d'œuvre de composition et de dessin ; ce sont des travaux rapides et un peu mous, plutôt d'ouvriers habiles que d'artistes supérieurs ; mais ils égaient heureusement les parois, qui seraient restées nues, et ont l'avantage d'être de très longue

durée. Cette industrie, qui fut si prospère, serait digne d'une étude d'ensemble, que nous ne sachons pas avoir été même ébauchée.

SCULPTURE

Comme l'architecture, la sculpture portugaise n'a pas, au XVIIIe siècle, dans son ensemble, un grand intérêt d'originalité ; non moins que l'archi-



Phot. Vasquez, comm. par M. de Figueiredo.

Fig. 475. — Place du Commerce et statue de Joseph Ier, par Machado de Castro. Lisbonne.

tecture, elle subit l'influence du dehors. Les sculpteurs étrangers furent appelés en grand nombre au temps de João V, et plus particulièrement les Italiens. Le plus célèbre est le Romain Justi qui, chargé des sculptures à Mafra en 1747, y dirigea un vaste atelier qui fut en même temps une importante école, une *aula*, comme on avait coutume de dire, où se coudoyèrent, avec ses compatriotes, beaucoup de jeunes Portugais.

Celui de ces derniers qui devait devenir le plus célèbre, dont le renom dépasse justement tous les autres, est Joachim Machado de Castro. Né à Coïmbre en 1732, il fut élève de son père Manoel, lui-même sculpteur de talent, puis, à Lisbonne, de José de Almeida. Agé de vingt-quatre ans, en 1756, il se rendit à Mafra, où il fut plutôt le collaborateur que le disciple de Justi jusqu'en 1770. A cette époque, il vint à Lisbonne,

chargé d'exécuter la maquette de la statue colossale en bronze du roi *Joseph Ier*, qui fut terminée en 1775, et dont la belle architecture est de Raynaldo Manoel. Ce n'est pas un chef-d'œuvre : elle est lourde et froide, sans plus d'originalité que les figures et les bas-reliefs allégoriques qui ornent le piédestal. Cependant, dressée au centre de la belle place du Commerce, elle vaut par la masse tranquille et la calme silhouette de ses marbres couronnés de bronze (fig. 475).

Machado n'est pas beaucoup plus personnel dans les très nombreuses statues religieuses, allégoriques ou mythologiques qu'il a sculptées. L'ensemble qui le fait le mieux connaître est celui des statues extérieures de la basilique d'Estrella, avec le fronton du portique. L'influence italienne, celle de l'école du Bernin, y est évidente. Si les statues ont de la grandeur et une réelle majesté, elles sont maniérées à un point que l'on ne saurait dire, aussi bien dans leurs attitudes théâtrales que dans leurs draperies tapageuses. Machado ne l'emporte sur ses contemporains que par une exécution plus brillante ; ses saints sont bien les frères des saints de Mafra, dont les images sont signées de collaborateurs inconnus de Justi, comme Petrus Bracci ou Bernardinus Ludovisius, et des saints que, pour l'intérieur de la basilique même, sculptèrent José Joaquin Leitão ou José Patricio, les disciples du Portugais Alexandre Gomez.



Phot. Eug. de Vega.

Fig. 476. — Anonyme : Christ.
(Musée de Coïmbre.)

Malgré le grand talent de Machado et le talent — réel encore, quoique moindre — de ceux qui lui font cortège, à peine nous décidons-nous à parler, à leur propos, de sculpture « portugaise ». Heureusement que la veine nationale, pas plus dans ce pays qu'en Espagne, ne s'est pas complètement tarie. Il ne serait pas difficile de trouver, en plein XVIIIe siècle, telle ou telle sculpture ignorée ou peu remarquée, dont la beauté ne doit rien qu'à la forte tradition nationale. Tel est, pour ne citer qu'un exemple, un *Christ* anonyme, du Musée de Coïmbre, qui s'apparente aux plus belles œuvres réalistes des siècles passés. Il est en bois, et peint à la manière des sublimes figures de Montañés ou de Pedro de Mena. N'était la draperie qui, à elle seule, est une date, le décharnement lamentable du

corps, la sanie des plaies à vif qui rongent les bras, les flancs et les genoux, et le sang répandu en traînées vives, toute cette vérité hardiment et sincèrement cruelle nous ramène longtemps en arrière, aux époques de foi ardente, inspiratrice d'émotion sincère et d'art naïf (fig. 476).



Phot. comm. par M. de Figueredo.
Fig. 477. — Machado de Castro : Groupe de presepio. Terre cuite polychromée.
(Musée National d'Art ancien, Lisbonne.)

La bonne veine populaire que nous avons retrouvée et admirée en Espagne dans les œuvres d'un Salzillo, nous la retrouvons aussi en Portugal dans les mille et mille figures des crèches, des *presepios*, qui eurent encore plus de faveur dans ce pays que les *nacimientos* espagnols. Les plus renommés des sculpteurs, Machado en tête, — et avec lui Antonio Ferreira, Joaquim de Barros, avec lesquels collaborèrent les meilleurs peintres du temps, comme Pedro Alexandrino et Joaquim Correia Viega, — ne dédaignèrent pas la confection de ces innombrables figures de toute nature : images de la famille divine, avec ses chœurs d'anges et de séraphins, images des Rois Mages venus à la crèche sainte avec un grand cortège de serviteurs, de gens d'armes, de paysans et de troupeaux qui célébraient dans l'allégresse et les réjouissances rustiques la naissance du Rédempteur. Les églises et les communautés les plus riches, aussi bien que les seigneurs et les bourgeois les plus opulents commandèrent des *presepios*, qui prirent l'importance de grandes œuvres par le nombre, la dimension, le soin des personnages groupés avec une naïveté qui n'exclut pas la science. Telles furent les crèches de la Chartreuse, du couvent de la Madre de Deus, de la basilique d'Estrella, de la Sé même de Lisbonne (la cathédrale).



Phot. comm. par M. de Figueredo.
Fig. 478. — Antonio Ferrera (?) : Groupe de presepio. Terre cuite polychromée.
(Musée National d'Art ancien, Lisbonne.)

Le Musée de Lisbonne a recueilli des centaines de figures, parmi lesquelles il y a de véritables chefs-d'œuvre. Que ne peut-on reconstituer ces architectures merveilleuses, — trop sur-

chargées et compliquées par malheur, en dépit du goût nouveau du siècle pour le style néo-classique, — qui renferment ou surmontent la crèche, et répandre tout autour du *niño* couché sur la paille entre l'âne et le bœuf ces groupes extraordinaires, pleins de variété, de mouvement et de vie, ces scènes célestes ou humblement terrestres, où apparaissent, ici, les musiciens angéliques, exquis de grâce et de charme, là, les paysans en leurs habits de fête ou leurs accoutrements journaliers, sans aucun souci de couleur locale, adorant l'Enfant ou célébrant en son honneur leurs humbles fêtes villageoises, sans oublier le sacrifice du cochon (fig. 477, 478) !

Cette multitude des petites gens est surtout pittoresque, et pour nous pleine d'enseignement. Nulle part, collection plus instructive de types curieux, de costumes amusants, dans le bariolage de leurs naïves couleurs, de mœurs originales. Les sculpteurs les ont modelés avec autant de verve que d'amour et de juste et fine observation, sans oublier la libre fantaisie, et, pour nous, nous serions prêt à donner toutes les tumultueuses statues de Machado pour tel ou tel groupe d'anges délicieux jouant de l'orgue, ou tel groupe savamment ingénu de paysans dansant ou apportant à Jésus les prémices de leur jardin ou de leur poulailler.

PEINTURE

La peinture portugaise, au xvIII^e siècle, est peut-être moins originale encore que l'architecture ou la sculpture. Elle avait cessé d'avoir une valeur propre au temps de la domination espagnole. Claudio Coelho se rattache nettement à l'Espagne où et pour laquelle il travailla, ainsi que son élève Manoel de Castro. Après lui ne furent en renom que des peintres secondaires, comme Pereira et Bento Coelho da Silveira ou José de Avelar Rebollo, et ce n'est pas au temps de João V que cet art se releva, malgré les encouragements puissants que ce monarque mécène lui donna, et bien que la production n'ait pas cessé d'être très abondante. Deux noms seulement méritent de survivre, et non des plus glorieux : Francisco Vieira de Mattos, dit Lusitano, et Francisco Vieira, dit Portuense, c'est-à-dire natif de Porto.

Le premier naquit à Lisbonne en 1699 ; il eut la bonne, ou la mauvaise fortune d'être emmené très jeune encore par le marquis d'Abrantès, envoyé comme ambassadeur à Rome. Il y resta sept ans, y remporta de grands succès académiques, et revint à Lisbonne précédé d'une réputation qui lui valut la faveur de João V et le titre de Peintre du roi. Il se rendit non moins célèbre par les péripéties d'un amour romanesque dont les aventures l'éloignèrent encore de son pays et le ramenèrent à Rome, jusqu'au jour où il put enfin épouser celle que le

couvent même ne put séparer de lui. Dès lors sa production fut innombrable ; ses contemporains louent la grandeur de « ses nobles allégories » et célèbrent comme admirables ses compositions passionnées (*composição de afectos*). Si l'on en juge par le *Saint Augustin* de Lisbonne, qui passe pour son chef-d'œuvre, aussi bien que par les nombreux tableaux de vastes proportions conservés dans les églises, par exemple à Saint-François-de-Paule de Lisbonne, Francisco Vieira était plutôt froid que



Phot. comm. par M. de Figueiredo.

Fig. 479. — Vieira Portuense : Léda.
(Musée de Lisbonne.)

passionné, et ses grandes machines sont ennuyeuses. Elles prennent pourtant quelquefois une chaude coloration ; c'est le cas d'un *Christ avec les Saintes Femmes* (au même musée), où l'on remarque une jolie Madeleine blonde. Malgré tout, l'impression générale reste celle d'un académisme sans force et sans émotion. Il est vrai que le tremblement de terre de 1755 a détruit quelques-unes de ses œuvres capitales. Il mourut le 13 août 1783, et fut enterré dans l'église de San Francisco de Xabregas, laissant quelques bons élèves, parmi lesquels Joaquim Manoel da Rocha, à qui l'on fit de son temps le dangereux et hyperbolique honneur de prétendre qu'il composait mieux que Raphaël.

Le Portuense était plus jeune que son homonyme. Il était né en 1765.

D'abord élève de François Pillement, c'est en 1789 seulement qu'il alla à Rome avec une pension de la Compagnie du Haut Duero; il y resta jusqu'en 1797, puis séjourna à Dresde, à Hambourg et enfin à Londres, où il devint le grand ami du célèbre graveur Bartolozzi. Il ne se fixa à Porto que tardivement. Devenu directeur de l'Académie de sa ville natale, il ne tarda pas à être nommé Peintre de la Chambre (1802) et chargé d'importants travaux, par exemple au palais royal d'Ajuda. Il mourut peu après, en 1805. Ses œuvres se ressentent de ses voyages divers. Nous ne connaissons pas deux de ses tableaux les plus renommés, le *Viriathe* peint pour le palais d'Ajuda, et l'*Inès de Castro*; mais, si sa grande composition allégorique de la Monarchie lusitanienne accompagnée des Vertus, des Arts, de la Renommée, et tenant suspendu sur sa poitrine le portrait du prince régent (1802), a tous les défauts de cet art fastidieux dont les académies italiennes sont en partie responsables, tel ou tel de ses portraits fait songer à Goya, tel autre a la saveur des élégantes peintures anglaises. Une *Léda*, dans un paysage conventionnel, est une très jolie académie classique et correcte, avec un peu, très peu, de la verve spirituelle de Boucher (fig. 479).

On voit que l'œuvre de ce peintre, mort trop jeune, est moins monotone et un peu plus personnelle que celle de la plupart de ses émules. Mais que dire d'un Pedro Alexandrino de Carvalho (Lisbonne, 1730-1819)? Celui-ci n'alla pas à Rome, mais n'en resta pas plus portugais pour cela. Grand et rapide travailleur, il peignit avec la même aisance à l'huile, à la détrempe, à fresque; il dessina et composa aussi bien d'après les gravures, chose étrange! que d'après nature. Les grands tableaux ne l'effrayaient pas plus que les petits; il acceptait aussi bien de peindre des décorations pour les maisons que des tableaux pour les églises, ou des panneaux mythologiques ou allégoriques pour les luxueux carrosses de la cour. Il suffit, pour le juger, de cette anecdote : « Nous l'avons vu, dit Cyrille Wolkmar Machado, commencer un immense tableau, au plafond d'une église, par la tête d'un séraphin, et poursuivre jusqu'à la fin sans avoir besoin de se reculer pour corrections, perfectionnements ou raccords, chose vraiment rare! » Une telle rapidité et de tels procédés, plus encore que dangereux, sont fatals. On ne peut conserver de cet habile *fa presto* que le souvenir de sa prodigieuse facilité académique. Et il ne mourut qu'à quatre-vingt-neuf ans!

Comme Pedro Alexandrino, André Gonçalvez, élève du Génois Giulio Cesare de Femine, qui s'était fait une bonne réputation à Lisbonne, avait la triste habitude de s'aider d'estampes dans la composition de ses tableaux religieux, sans nombre. Il ne se distingua de la foule des peintres sans personnalité de son époque que par quelque chose de plus doux et de plus agréable, et plus de modestie dans les dimensions. Sa décoration

de la sacristie de la Madre de Deus, à Lisbonne, qui représente l'histoire de Joseph, et qui forme un assez harmonieux ensemble, est honnêtement composée, dessinée et peinte, quoique d'une coloration uniformément rougeâtre. Des œuvres de ce genre suffisent à une renommée, mais pas à une gloire.

C'est par malheur le seul jugement équitable que l'on puisse porter sur tous les peintres portugais du XVIIIe siècle. Il en est un cependant qui se détache assez heureusement du groupe monotone et banal : c'est Sequeira. Mais celui-ci, par les dates de sa naissance et de sa mort, aussi bien que par les caractères de son talent, doit être rattaché plutôt au XIXe siècle ; nous l'y retrouverons.

BIBLIOGRAPHIE

Espagne. — Voir tome VI, première partie, p. 491. — CAVEDA. *Memorias para la historia de la Academia de San Fernando*, 2 vol., Madrid, 1867. — ENRIQUE SERRANO FATIGATI. *Escultura en Madrid*. Madrid, 1912. — A. GARCIA ALIX. SALZILLO. *Discurso leido ante la Real Academia de San Fernando* (18 de enero de 1905). — G. BRUNET. *Étude sur Francisco Goya*, Paris, 1865. — CHARLES YRIARTE. *Goya*, Paris, 1867. — FRANCISCO ZAPATER Y GÓMEZ. *Noticias biograficas*, Zaragoza, 1868. — DE LA VIÑAZA. *Goya, su tiempo, su vida, sus obras*, Madrid, 1887. — PAUL LAFONT. *Goya*, Paris, s. d. — *Nouveaux Caprices de Goya*, Paris, 1907. — TRISTAN LECLÈRE. *Les Caprices de Goya*, Paris, s. d. — LAURENZO MATHERON. *Goya*, trad. du français par C. BELMONTE MÜLLER, Madrid, 1890. — J.-R. MÉLIDA. *Goya y la pintura contemporanea*, Madrid, 1907. — RICHARD OERTEL. *Francisco de Goya*, Leipzig, 1907. — AURELIANO DE BERUETE. *Goya* (*Goya pintor de retratos* — *Composiciones y figuras* — *Goya grabador*), 3 vol., Madrid, 1916-1918. — JEAN TILD. *Goya*, Paris, 1921. — PIERRE PARIS. Pour mieux connaître Goya, *Revue des Deux Mondes*, oct. 1925.

Portugal. — COMTE A. RACZINSKI. *Les Arts en Portugal*, Paris, 1846. — *Dictionnaire historico-artistique du Portugal*, Paris, 1847. — JOSÉ DA CUNHA TABORDA. *Regras da arte da pintura*, Lisboa, 1815 (réimprimé dans la collection : « Subsídios para a história da arte portuguesa », Coimbra, 1922). — CYRILLO WOLKMAR MACHADO. *Collecção de memorias relativas ás vidas dos pintores, e escultores, architectos, e gravadores portuguezes e dos estrangeiros que estiverão em Portugal*, Lisboa, 1823 (réimprimé dans la même collection, Coimbra 1922). — VERGILIO CORREIA. *Azulejos datados*, Lisboa, 1922. — JOÃO BARREIRA. Os presepios de barro, dans Seroes, *Revista mensual illustrada*, 2ª serie, vol. I, 1905, p. 514.

CHAPITRE XVI

L'ART EN SUISSE AU XVIIIe SIÈCLE[1]

Le XVIIIe siècle est marqué, en Suisse, par une période de prospérité économique. L'architecture en bénéficie tout particulièrement. Les couvents, se sentant trop à l'étroit, réédifient leurs églises et reconstruisent leurs mobiliers. Des villes entières changent d'aspect. L'influence française prédomine dans la plupart de ces manifestations. Les meilleurs artistes vont se former à Paris et en rapportent des connaissances de métier et de style, qu'ils adaptent aux traditions locales.

L'ARCHITECTURE. — *LES ÉDIFICES RELIGIEUX.* — Dans les cantons protestants, les églises désaffectées du culte catholique suffisent, en général, aux besoins religieux. On se borne à entretenir ces sanctuaires, à les réparer, lorsqu'ils menacent ruine, et à les moderniser, quand l'occasion s'en présente. Un des rares édifices religieux protestants construits à cette époque est l'église du Saint-Esprit, à Berne, édifiée par Nicolas Schildknecht, dans les années 1722 à 1729, sur un plan rectangulaire. De hautes fenêtres cintrées laissent entrer la lumière dans les collatéraux. Les baies sont encadrées, à l'extérieur, de pilastres corinthiens qui supportent un entablement décoré d'un balustre. Ces motifs de style classique contrastent d'une manière originale avec le toit aigu de l'église et avec la flèche de la tour, survivance du style gothique. L'ensemble de la construction est harmonieux et peu banal.

Parmi les églises catholiques bâties au XVIIIe siècle, celle de Saint-Ours à Soleure est une des plus importantes. Elle est due à Gaetano Matteo Pisoni et au neveu de celui-ci, Paolo Antonio Pisoni, tous deux originaires d'Ascona dans le Tessin. Édifiée dans les années 1765 à 1770,

1. Par M. Conrad de Mandach.

elle présente une façade de deux étages divisés par une corniche que supportent des colonnes corinthiennes. Un escalier monumental conduit aux trois portails de l'église. La décoration sobre s'inspire du style baroque. Il est évident que l'origine des architectes détermine, en une certaine mesure, le caractère des édifices. L'église de Saint-Ours révèle des influences italiennes. Nous allons voir s'affirmer des tendances de l'Allemagne du Sud dans des constructions entreprises par des couvents de Cîteaux et de l'ordre Bénédictin, qui prospéraient alors dans les cantons catholiques. Notre-Dame d'Einsiedeln, les couvents de Rheinau, de Saint-Urbain, de Münsterlingen, de Katharinathal et d'autres firent alors réédifier leurs églises et leurs monastères sur des plans agrandis. Ils employèrent, de préférence, à ces constructions des architectes originaires de la région de Brégenz, située à l'Est du lac de Constance. Ce furent, notamment, les François Baer, père et fils, de Bezau, et les frères Moosbrugger. Ces derniers travaillèrent à Einsiedeln. Jean Moosbrugger édifia une partie du couvent, de 1704 à 1717; Gaspard Moosbrugger commença, en 1719, à construire la grande église, qui fut terminée par Thomas Meyer de Soleure, en 1755. Le couvent fut achevé, dans les années 1754 à 1770, par Jean Rueff. Les constructions de cette école du Vorarlberg, traitées dans l'esprit baroque, s'imposent par la grandeur de leurs dimensions. Dans les églises, les bas-côtés ont presque la hauteur de la nef et forment un tout avec elle. Le chœur a la même largeur que la nef, dont il est séparé par des piliers en saillie. Afin d'augmenter l'impression de l'espace, on introduit des coupoles à la place des voûtes cintrées. La façade est généralement encadrée de deux tours. Le style rocaille règne surtout dans le décor, dont



Phot. Konig.

FIG. 480. — Église Saint-Ours, à Soleure.

les formes capricieuses remplacent les réminiscences classiques du baroque. La décoration intérieure de l'église d'Einsiedeln est en stuc, comme dans la plupart des sanctuaires de cette époque, où l'on recherchait la richesse des apparences, sans disposer de matériaux précieux. Egide Quirin Asam, de Munich, qui fut chargé de cette décoration, a su en animer les lignes et en faire ressortir les figures. Le blanc y domine, en s'accompagnant, toutefois, d'un accord discret d'or, de rouge et de vert, qui donne à l'ensemble un cachet d'élégance contrastant avec la blan-



Phot. Folkwang.

Fig. 481. — Eglise d'Einsiedeln. Intérieur du chœur.

cheur uniforme d'autres églises, apparentées par le style à celle d'Einsiedeln. Les décorations du chœur, construit et orné par le peintre François Kraus, d'Augsbourg, sont, au contraire des ouvrages d'Asam, lourdes et prétentieuses.

Après Einsiedeln, l'édifice religieux catholique le plus important de l'époque est l'église de Saint-Gall, commencée par Pierre Thumb en 1756, et terminée en 1769 par les frères Jean-Michel et Ferdinand Baer. La décoration intérieure de la nef fut confiée à Christian Henzinger, de Fribourg-en-Brisgau. Les peintures eurent pour auteur le Wurtembergeois Joseph Wanenmacher. Les travaux en stuc du chœur furent remis à Jean-Georges et à Mathieu Gigl. Sauf la façade orientale, dont les deux tours et le corps central sont ornés de pilastres, de colonnes et d'enta-

blements, l'extérieur de l'église est fruste, même sévère. Son aspect dénudé contraste avec l'intérieur, dont les lignes élancées et souples font valoir de grands espaces décorés avec un sentiment de l'élégance et de l'harmonie.

L'ARCHITECTURE CIVILE. — C'est dans ce domaine que se manifeste avec le plus de vitalité l'esprit d'initiative de l'époque. L'influence française se fait sentir partout. Les architectes vont se former à Paris. A vrai dire, le métier d'architecte, tel que nous le comprenons aujourd'hui, n'était pas encore entièrement dégagé de celui du tailleur de pierre, du



Phot. Boissonnas.

FIG. 482. — Hôtel de M. Necker, à Genève. Intérieur de Jaquet.

charpentier et de l'entrepreneur. C'est pourquoi les projets d'édifices importants sont souvent demandés à des architectes français, puis adaptés aux circonstances locales par des artisans du pays. Pour les demeures particulières, on choisit généralement le type français de l'hôtel entre cour et jardin. Lorsque le terrain est en déclivité, le jardin est remplacé par des terrasses. Quant à la cour, le manque d'espace oblige les propriétaires d'immeubles à s'en passer le plus souvent ou, du moins, à en restreindre l'étendue. Ces demeures sont généralement des maisons familiales, dont chaque étage est occupé par un foyer indépendant. On y groupe symétriquement des pièces spacieuses, éclairées par de hautes fenêtres. Une façade décorée de pilastres, de chaînages, de cimaises corse l'aspect extérieur de l'hôtel.

Dans la plupart des cantons importants, les cercles dirigeants ont l'habitude de passer l'hiver en ville et l'été à la campagne, ce qui provoque des constructions intéressantes, aussi bien dans les cités que hors des villes.

A Genève, nous voyons s'élever, au XVIIIe siècle, de nombreuses demeures seigneuriales. L'ancienne maison Lullin (aujourd'hui Necker) et l'ancienne maison Buisson (aujourd'hui Naville) embellissent la rue Calvin. L'ancien hôtel Lullin (aujourd'hui de Saussure), rue de la Cité,



Phot. Folkwang

Fig. 483. — Rue du Marché, avec la Tour de l'Horloge, à Berne.

est élevé sur les plans de l'architecte français Joseph Abeille. C'est l'édifice particulier le plus monumental de Genève. Les opulentes maisons Boissier et de Sellon, dans la rue des Granges, ont été édifiées, de 1720 à 1725, sur un plan d'ensemble qui embellit la cité d'une rangée de quatre demeures homogènes, aux façades monumentales. L'ancienne maison Mallet (aujourd'hui de Stoutz), rue du Cloître, a été construite sur les plans de Jean-François Blondel (1681-1756). Elle atteste, d'une manière particulièrement frappante, l'influence de l'architecture française à Genève. Les Genevois opulents avaient pour habitude de demeurer l'été à la campagne. Leurs demeures édifiées dans les environs de la cité s'inspirent également du goût français, par exemple celle du Creux de Genthod, qui doit son aspect général à François

Blondel et dont les décorations fines et élégantes ont été exécutées par le ciseleur bernois Frédéric Funk fils (1745-1811).

A Berne, nous voyons une activité intense se déployer dans ce domaine de l'architecture. L'État fait construire un grenier, un hôpital, un Hôtel de la Monnaie. Il projette même un nouvel Hôtel de Ville, dont seule la Révolution empêche la mise en œuvre. La communauté municipale, dite « bourgeoisie », édifie un hôpital. Les particuliers rivalisent avec le gouvernement, — qui d'ailleurs ne leur marchande pas les subsides, afin de remplacer le bois par la pierre et de diminuer ainsi les risques d'incendie. De cette façon, s'élèvent des rues entières, aux façades ordonnées à la française, avec des fenêtres hautes et larges. Des avant-toits prononcés, destinés à protéger la mollasse friable contre la pluie, donnent à ces rangées de maisons un cachet rustique qui sent le terroir, et l'arcade obligatoire constitue une des particularités de cette cité aux rues spacieuses, bordées de maisons grandes et bien proportionnées.



FIG. 484. — Nicolas Sprüngli : Façade de l'ancien Musée, à Berne.

Les architectes les plus en vue sont Albrecht Stürler, Abraham Wild, Jacques Jenner, Nicolas Hebler, Érasme Ritter, et surtout Nicolas Sprüngli qui, après avoir travaillé à Paris sous Blondel, construit à Berne trois édifices remarquables par leurs proportions élégantes : l'Hôtel de Musique, l'ancien poste de police, et le petit Musée de la Bibliothèque municipale, dont la façade seule subsiste, transplantée dans un quartier moderne, grâce à l'initiative récente de M. Henry de Fischer. L'architecte français Abeille eut une certaine influence à Berne. Il fournit les plans de l'hôpital de l'Ile et de l'hôpital bourgeois. Plus tard, Jean-Denis Antoine, le constructeur de la Monnaie de Paris, élabora les plans du nouvel Hôtel de Ville, dont la Révolution empêcha

l'exécution. Il édifia l'Hôtel de la Monnaie de Berne, qui, au commencement de ce siècle, a cédé la place à un hôtel d'étrangers.

L'activité des architectes bernois rayonne, durant le XVIIIe siècle, dans les régions environnantes. Encore une fois, c'est le château français qui leur sert de modèle, mais ils adaptent sagement le patron aux conditions locales. Abeille, que nous avons rencontré à Berne et à Genève, fournit à Jérôme d'Erlach les plans de Thunstetten, demeure seigneuriale qui, par ses belles proportions, se range à côté de Hindelbank, de Gumligen, du Lohn près Kehrsatz, de Monrepos, d'Elfenau près Berne, et de tant d'autres habitations aristocratiques attestant toutes le goût de l'époque pour les architectures spacieuses et bien ordonnées.



Fig. 485. — Château de Thunstetten. Canton de Berne.

Si nous nous sommes arrêté devant les constructions genevoises et bernoises, ce n'est pas pour diminuer le rôle que d'autres villes suisses ont joué dans le domaine de l'architecture. Pour être complet, il faudrait examiner chaque chef-lieu de canton. Nous nous bornons à faire allusion à la place qu'occupent dans cet art quelques autres villes importantes de Suisse. A Bâle, les architectes les plus en vue se nomment Samuel Werenfels (1720 à 1800) et Daniel Büchel (1726-1786). Le Würtembergerhof date de la première moitié du siècle. Le Wendelstörfershof et le Reichensteinerhof » (« maison bleue » et « maison blanche ») furent édifiés aux frais de Luc Sarasin en 1761. Ce sont deux demeures de grandes proportions, qui dominent le Rhin. Elles ont entre elles une similitude qui rappelle la cohésion du groupe de maisons bordant la rue des Granges à Genève. L'hôtel His-Burckhardt fut bâti par le commerçant Jérémie Wildt (1765). Ces habitations sont décorées à l'intérieur de poêles et de boiseries artistiques. Au nombre des maisons de campagne, il faut noter la Sandgrube, édifiée par J.-J. Fechter pour le bourgmestre Leissler-Hoffmann. A Zurich, l'abbaye de la Meise (1752-1757), construite par David Morf, la maison des Orphelins (1765-1771) et la maison Rechberg sont parmi les édifices caractéristiques de ce siècle. Soleure, la résidence des ambassadeurs de France, Fribourg, Neuchâtel avec son

palais Dupeyrou et son Hôtel de Ville, Lausanne, Lucerne, Schaffhouse, Saint-Gall, Lugano et Porrentruy sont dotés de nombreux édifices datant de cette période prospère.

La Sculpture. — La sculpture joue un rôle effacé en Suisse, au cours du XVIIIe siècle. Elle se limite à l'ornementation des bâtiments, à la décoration des rues et des places publiques par des fontaines, ainsi qu'à l'art funéraire.

Dans les églises catholiques, nous voyons le sculpteur appliquer son art à la décoration en stuc des murailles et des voûtes. C'est surtout dans les stalles que les tailleurs de bois ont l'occasion de faire valoir les ressources de leur imagination. Les plus belles stalles de cette époque ont retrouvé leur emplacement primitif dans l'église de Saint-Urban, après avoir séjourné longtemps chez un collectionneur anglais. Leur auteur est inconnu. Certains indices, notamment leur style apparenté aux produits de l'art français, permettent de les attribuer à Pierre-Jean Fröhlicher, de Soleure, qui avait fait un stage en France. Les stalles de Rheinau ont été sculptées par Fueg. Leur décoration est indépendante de celle de Saint-Urban. Les stalles de la Chartreuse d'Ittingen sont surchargées de motifs, suivant la mode allemande. Celles de Saint-Gall, exécutées par Feuchtmayer, frappent par leur belle tenue.



Phot. Boissonnas.

Fig. 486. — Funk : Buste de Haller.
(Bibliothèque de Berne.)

Si nous faisons abstraction du fondeur de bronze Keller qui représentait à Paris la Suisse, au temps de Louis XIV, nous ne rencontrons que peu de sculpteurs notoires durant cette période. A Berne, Jean-Auguste Nahl, originaire de Berlin (1710-1787), exécuta dans l'église de Hindelbank les tombeaux de Jérôme d'Erlach et de Mme Langhans. Il est aussi l'auteur du monument funéraire de l'avoyer Louis de May à Thoune. En 1748, il décore les orgues de la cathédrale de Berne. Il a une main souple, mais il la met au service d'un style surchargé. Jean-Frédéric Funk le jeune (1745-1811) fréquenta l'atelier de Vassé à Paris. Rentré à Berne, il s'attacha aux pas de Sprüngli. Son œuvre la plus intéressante est le buste d'*Albert de Haller*, qui orne l'escalier de la Biblio-

thèque bernoise. Funk a su donner à cette robuste tête l'expression d'un penseur dont l'esprit plane avec autorité et bienveillance au-dessus des turpitudes humaines. Berne attira d'Allemagne Valentin Sonnenschein. Né à Stuttgart en 1749, mécontent de son sort dans sa patrie, celui-ci accepta la proposition que lui fit Lavater de se rendre à Zurich. Après avoir séjourné quelque temps sur les rives de la Limmat, où il fréquenta le cercle de Salomon Gessner, il fut chargé en 1779 de l'enseignement de la sculpture à l'Académie nouvellement fondée de Berne. Il resta dans cette ville jusqu'à sa mort, survenue en 1828. Sonnenschein est l'auteur de portraits, d'allégories, de scènes de genre en terre cuite. Dans ses portraits, il saisit la ressemblance, tout en donnant à ses modèles une expression parfois un peu figée. Ses figurines mythologiques ont une naïveté gracieuse.



Fig. 487. — Sonnenschein : Iphigénie.
(Musée des Beaux-Arts, Berne.)

Alexandre Trippel, de Schaffhouse (1744-1793), travailla tout d'abord à Londres, puis à Paris. Il séjourna plus tard à Rome et y resta jusqu'à sa fin. Ses œuvres les plus connues sont un buste en marbre de *Gœthe* et le monument qu'il exécuta à Zurich en l'honneur de Salomon Gessner. A Bâle, plusieurs travaux de décoration furent confiés à Aubert Parent, de Neuchâtel. Un des sculpteurs suisses qui a excellé dans le décor des appartements est Jean Jaquet, de Genève (1765-1839). Jaquet séjourna dans sa jeunesse à Paris et fut élève de Pajou. Il créa à Genève des intérieurs charmants, d'une élégance à la fois sobre et gracieuse. On connaît de lui quelques bustes, entre autres celui de *Jean-Jacques Rousseau*. Il a été, comme Sonnenschein à Berne, professeur, à l'École des Beaux-Arts de Genève, qu'il avait contribué à fonder. L'enseignement était alors pour les artistes, surtout pour les sculpteurs, un moyen d'existence pendant les années difficiles qui suivirent la Révolution.

La Peinture. — En Suisse, la peinture s'est développée dans des

conditions beaucoup plus favorables que la sculpture. Comme nous l'avons constaté, de nombreuses demeures patriciennes ont été élevées pendant le XVIIIe siècle ; il fallait décorer leurs vastes vestibules, leurs salles d'apparat, leurs pièces d'habitation intime, et l'on recourait dans ce but à des peintres. Nous pouvons distinguer au cours du siècle deux périodes bien différentes. La première, qui s'étend environ de 1700 à 1770, est consacrée presque entièrement à la grande décoration, à la peinture de genre et d'histoire, ainsi qu'au portrait. Pendant la seconde période, les commandes de portraits et de toiles décoratives continuent à occuper les artistes. Mais, à côté de ces sujets, le paysage commence à être traité, et l'intérêt qu'on témoigne aux sites s'accompagne d'un goût marqué pour la représentation des mœurs et des costumes campagnards.

PREMIÈRE PÉRIODE. — Pendant la première période, Berne est, sans aucune contestation possible, le centre le plus important de la peinture en Suisse. Nous y voyons successivement Joseph Werner le jeune, Jean Rodolphe Huber et Emmanuel Handmann à l'œuvre. Ils vont tous les trois se perfectionner en Italie et à Paris. De plus en plus, Paris l'emporte sur l'Italie.

Joseph Werner le jeune (1637-1710) se forma à Francfort, auprès de Mathieu Merian. Puis il séjourna à Rome dans les ateliers de Sacchi, Maratta et Berettini de Cortone. Il se sentit attiré vers la miniature, et atteignit une véritable maîtrise dans cette spécialité. Louis XIV, ayant eu sous les yeux quelques-uns de ses portraits, le fit venir à Paris. Poursuivi par la malveillance du tout-puissant Ch. Le Brun, Werner quitta la France et se rendit en 1667 à Augsbourg. Il revint dans sa patrie en 1682, y créa un atelier d'élèves et peignit de nombreux portraits ainsi que des décorations d'ensemble. En 1696, il partit pour Berlin, afin d'y diriger l'Académie des Beaux-Arts nouvellement fondée. Après avoir organisé cet enseignement, il rencontra des difficultés à la suite de la disgrâce du ministre qui l'avait appelé à ses fonctions et obtint son licenciement. Werner mourut en Allemagne en 1710. Le Musée des Beaux-Arts de Berne possède des portraits à l'huile et de grandes compositions allégoriques de sa main. Parmi ces dernières, on remarque une *Justice*, provenant de l'Hôtel de Ville. Le dessin en est correct, la composition claire, mais l'ensemble pèche par une certaine froideur académique. C'est le défaut de la plupart des tableaux à l'huile de Werner, à part certains de ses portraits, qu'il a peints d'après nature. Comme miniaturiste il a fait œuvre de maître. Le Musée précité possède de lui des miniatures d'une grande finesse. Un de ses disciples, Jean-Rodolphe Huber, de Bâle (1668-1748), a été un des meilleurs portraitistes suisses de la première moitié du XVIIIe siècle. Sa carrière s'est écoulée en grande partie à Berne. Très jeune, il fit le voyage classique d'Italie, et termina ses études

par des stages à Lyon et à Paris. Revenu à Bâle en 1695, il exécuta plusieurs commandes importantes pour des habitants de cette ville, fut appelé à décorer des châteaux entiers dans l'Allemagne du Sud et se fixa définitivement à Berne, en 1702. Il séjourna dans cette ville pendant trente-six ans, s'y adonna à un labeur assidu, puis revint en 1738 passer ses années de vieillesse à Bâle. Ses portraits révèlent un véritable tempérament d'artiste. Huber a étudié les œuvres de son grand compatriote Holbein, ainsi qu'en témoignent des copies faites par lui d'après l'illustre maître. Sa palette chaude atteste la survivance des impressions rapportées d'Italie, et ses visions pleines de mouvement rappellent l'enseignement qu'il reçut de Tiepolo. Néanmoins, son art se rattache plus directement encore à l'école française. Ses grandes compositions se ressentent du prestige qu'exerçait alors Le Brun, et ses portraits dérivent en droite ligne du type créé par Mignard.



Fig. 488. — J.-R. Huber : Portrait du Sénateur W. de Muralt.

(Collection particulière, Berne)

La tradition du portrait est reprise à Berne, après Huber, par Emmanuel Handmann, de Bâle (1718-1781), qui se forme à Paris dans l'atelier de Jean Restout le jeune, et parcourt ensuite l'Italie. Handmann se fixe à Berne en 1746. Ses tableaux sont de valeur inégale. Lorsqu'il travaille d'après nature, il parvient à donner beaucoup d'expression et de vie à ses modèles. Il fait également des compositions allégoriques et mythologiques.

A Genève, comme à Berne, les peintres s'attachent au portrait et pratiquent cet art, plus qu'ailleurs, dans le cadre de la miniature sur émail et sur parchemin. Les célèbres émailleurs Jean Petitot, père et fils, appartiennent au XVIIe siècle. Ce sont leurs traces que suivit Jacques-Antoine Arlaud (1668-1746), qui se rendit à Paris à l'âge de vingt ans et fut bientôt réputé excellent miniaturiste. Il gagna les bonnes grâces du Régent, qui lui confia de nombreuses commandes. Il s'inspira de Largillière, avec lequel il avait sans doute des relations personnelles, puisque

Largillière fit son portrait. Arlaud exécuta aussi des tableaux à l'huile. Après avoir passé près de quarante ans à Paris, il revint à Genève en 1729. Le Musée de cette ville possède plusieurs ouvrages de sa main.

Robert Gardelle le jeune (1682-1766) a illustré d'une belle carrière une famille d'artistes genevois. Après avoir fait des études à Cassel et à Berlin, il se rendit auprès de Largillière, dont il fut l'élève pendant un an. De nombreuses effigies portant sa signature ornent encore aujourd'hui des demeures patriciennes à Genève, à Berne, à Neuchâtel et dans le canton de Vaud. Sa production est assez inégale. Les œuvres qu'il a peintes d'après nature, en y mettant tout le soin dont il était capable, sont d'une grande allure et paraissent vivantes. Le portrait du *Conseiller Jean-Louis du Pan*, à Genève, est une de ses toiles les plus marquantes.

Un peintre dont l'horizon dépasse de beaucoup celui des artistes que nous venons de mentionner est Jean-Étienne Liotard, de Genève (1702-1789). Sa réputation est mondiale. Il a séjourné à Paris, à Constantinople, à Vienne, à Londres, en Hollande, et s'est affirmé partout comme un portraitiste éminent, recherché, par les personnes les plus haut placées, pour la ressemblance et la vie qu'il savait donner à ses effigies. Son père était orfèvre. Jean-Étienne passa trois ans à Paris chez le miniaturiste Massé, puis se rendit à Rome, en 1736, et y devint immédiatement un des portraitistes les plus en vogue. Il fixa alors les traits de plusieurs dignitaires de l'Église et fut même admis à retracer ceux du pape Clément XII. Un Anglais, le chevalier Ponsonby, l'engagea à le suivre à Constantinople. Liotard, avide de sensations, de lumière, partit pour l'Orient et y vécut cinq ans. De la Turquie il passa en Moldavie, où il laissa croître sa barbe suivant les usages de ce pays. Arrivé à Vienne, en 1743, il y trouva sa réputation toute faite. Marie-Thérèse voulut être peinte par lui, et toute la cour suivit son exemple. C'est de ce temps que date *La belle chocolatière* de la Galerie de Dresde. Son humeur nomade le mena ensuite à Venise, à Darmstadt, à Lyon, où il peignit sa *Liseuse* de la Galerie de Dresde, et à Paris en 1748. Il était parvenu alors au point culminant de sa carrière. Il fit les portraits du *Maréchal de Saxe*, de la *Dauphine*, des filles du roi, de *Marivaux* et de *Crébillon*.

De cette période date le fameux portrait de l'artiste connu sous le nom de *Liotard à la barbe*, que possède le Musée de Genève. Cédant à son humeur nomade, Liotard paraissait vouloir — comme l'a dit un de ses biographes — transformer le voyage de la vie en une vie de voyages. Il échangea bientôt le séjour de Paris contre celui de Londres, où il fit les portraits de nombreux personnages de la cour, parmi ceux-ci, celui de la *Comtesse de Coventry*, parée d'un costume turc, de *Walpole*, etc. Après un séjour en Hollande, où il se maria, il vint se fixer à Genève et y resta

jusqu'à sa mort, tout en faisant plusieurs absences. Liotard était graveur, peintre en émail, miniaturiste. Il a pratiqué la peinture à l'huile et le pastel. Ce dernier genre fait sa force. Ses portraits au pastel sont ressemblants et pleins de vie. Le chef-d'œuvre de l'artiste est le portrait de *Mme d'Épinay* (au Musée de Genève), dont il a su rendre l'attitude, le geste parlant, les traits vivants (fig. 341, p. 540). Alors que La Tour et Perronneau font de la grande synthèse, Liotard analyse. C'est ce qui détermine son état d'infériorité relativement aux maîtres illustres de l'école française. Il a su néanmoins exprimer dans le portrait de *Mme d'Épinay* l'esprit d'une société dont cette femme cultivée était le centre, et ses dessins à la sanguine, conservés au Musée du Louvre, révèlent une justesse d'observation, une finesse de coup de crayon qui ne sont pas loin de Watteau.



Phot. H. Linck.

Fig. 489. — Anton Graff : Portrait de sa femme.
(Musée de Winterthour.)

DEUXIÈME PÉRIODE. — Un artiste qui s'affirma à l'étranger, comme Liotard, fut Anton Graff, de Winterthour (1736-1813). Comme Liotard, Anton Graff fut essentiellement portraitiste. Comme son collègue genevois, Graff quitta sa patrie de bonne heure et passa sa vie presque entièrement loin de son pays. Ce qui toutefois le distingue de l'artiste genevois, c'est son esprit sédentaire. Alors que Liotard ne cessa de parcourir les grandes capitales, Graff resta fixé à Dresde, où il occupa une chaire de professeur à partir de 1765. Il avait fait ses études à Winterthour, dans l'atelier d'Ulrich Schellenberg, en 1756 était parti pour Augsbourg, où Jean-Jacques Haid l'avait pris pour élève. A Dresde, il devint bientôt le portraitiste le plus recherché. Il fut ainsi amené à retracer les effigies de personnages de la cour, de hauts fonctionnaires et de femmes élégantes. Ces portraits ont souvent beaucoup d'allure. Il peignit aussi plusieurs poètes et écrivains, entre autres *Gellert*, *Lessing*, *Gessner*, *Bodmer*, *Herder*, *Schiller*, *Bürger* et *Wieland*. Il cultivait des relations avec le savant Jean-Georges Sulzer, son compatriote, mathématicien, philosophe et esthète, professeur à Berlin, qui devint son beau-père en 1771. Anton Graff a été exclusivement portraitiste. Il a cultivé, dans ce domaine, la peinture à l'huile et s'est tenu généralement à des formats de grandeur naturelle. Il a représenté ses modèles en buste, à mi-corps, en

pied, isolément ou formant un ensemble qui prend souvent le caractère d'une scène de genre.

Le peintre de Winterthour a moins d'esprit que celui de Genève, mais nous dédommage par un jugement plus équilibré. Son style a de la tenue, et le sens du naturel ne perd pas ses droits dans ses tableaux, malgré certains apprêts du costume. C'est dans les portraits de sa famille que son naturalisme s'affirme avec le plus de netteté. Ses propres effigies, celles de sa femme, de ses enfants et de son beau-père portent l'accent d'une intimité touchante.



Phot. comm. par M. Read

Fig. 490. — Anton Graff : Le Prince Henri de Reuss.

(Collection du prince de Reuss.)

Angelica Kaufmann (1741 à 1807) naquit à Coire. Son père, Joseph Kaufmann, était peintre, originaire de Schwarzenberg, petite bourgade dans la région de Bregenz. Angelica fit preuve dès sa tendre enfance d'un talent exceptionnel pour la peinture. Elle devint l'élève et la collaboratrice de son père, qui l'emmena en Italie. Elle se développa en copiant dans les musées des œuvres de maîtres et se fit à Rome une réputation de portraitiste habile. Attirée à Londres en 1766 par une de ses admiratrices, elle fut appréciée par l'aristocratie anglaise. Sa naïve candeur fut exploitée par un aventurier qui obtint sa main sous un faux nom. Elle divorça, et devint en 1781 la femme du peintre vénitien Antonio Zucchi. Elle gagna Rome avec lui et s'y fixa définitivement. Son atelier avait un grand prestige. Il était d'usage parmi les voyageurs de marque de le visiter au même titre que celui de Canova. La célébrité d'Angelica Kaufmann était due à son caractère autant qu'à son art. Sa personnalité rayonnante de bonté, d'aménité et de grâce mettait tout le monde à ses pieds. Ses œuvres n'auraient pas justifié à elles seules de pareils triomphes. Ses tableaux à sujets mythologiques sont entachés d'une mièvrerie qui plaisait à ses contemporains, mais qui ne nous inspire aujourd'hui qu'un sourire d'indulgence. En revanche, ses portraits,

surtout ses portraits de femmes, ont un accent de vérité qui, s'ajoutant souvent à un faire prestigieux, les rangent parmi les œuvres dignes de figurer dans nos meilleurs musées. Parmi ces effigies féminines, le portrait de l'artiste aux Offices, celui de la *Baronne de Krudener*, au Musée du Louvre, ceux de la *Comtesse de Bessborough* et de la *Duchesse de Devonshire*, de la Collection Spencer, les nombreux portraits conservés à la Galerie Liechtenstein à Vienne assurent à cette femme peintre une place parmi les artistes les plus en vue du XVIIIe siècle.

Jean-Melchior-Joseph Wyrsch, de Buochs (Petits Cantons, 1752 à



Fig. 491. — Aberli : Vue de Nidau, près Bienne. Gravure coloriée.

1798), fut, comme Liotard et Graff, un portraitiste de talent. Il séjourna de 1768 à 1784 à Besançon et y fonda une académie avec son ami Breton. Outre de nombreux portraits, il exécuta plusieurs compositions d'ensemble, entre autres un tableau de l'Hôtel de Ville de Lucerne, représentant *Moïse présentant au peuple les tables de la Loi* (1785).

La fin du XVIIIe siècle est caractérisée par une recrudescence du goût pour la nature. Le paysage, qui jusqu'alors inspirait surtout des toiles d'un genre décoratif, paraît assez intéressant pour être représenté dans le seul but d'évoquer des sites pittoresques.

Cet esprit nouveau est dû à plusieurs influences. Tout d'abord, l'affinement du goût intervient grâce au développement de l'esprit qui se renouvelle au contact des grands centres étrangers. Les services à l'étranger établissent un contact entre la société suisse et le monde cultivé des

pays voisins. Un lien tout particulier se noue entre Paris et la Suisse, grâce surtout aux officiers qui sont en garnison aux alentours de Versailles et aux artistes qui vont se former sur les bords de la Seine.

Ensuite, le progrès des sciences exactes ramène l'esprit à l'observation de la nature. Il soulève des problèmes d'histoire naturelle, provoque des recherches dans le domaine de la botanique, de la zoologie et de la géologie. Le regard se dirige vers la conformation des montagnes. On commence par faire des relevés, et, le sentiment de la beauté aidant, on prête à ces relevés un modelé et des couleurs qui en font des œuvres d'art. Voilà le secret de la renaissance du paysage en Suisse, qui a d'ailleurs été secondée par l'influence de Rousseau et par le poème des *Alpes*, d'Albert de Haller (1708-1777). Ce nom ramène notre attention sur la vieille république de Berne, dont Haller fut un des fils les plus illustres. Dans ce centre alors prospère et favorable aux arts, la peinture du paysage suisse trouva son berceau.

Les conditions dans lesquelles s'exerça cet art du paysage firent adopter des formats modestes et des procédés de gravure et d'aquarelle. Ce sont donc des petits maîtres qui représentent ce milieu.

L'initiateur de cette école de paysagistes bernois est Jean-Louis Aberli (1723-1786), originaire de Winterthour et établi à Berne dès sa dix-huitième année.

Après avoir fait un séjour à Paris en 1759, il cultiva le paysage et fit de nombreuses aquarelles. L'intérêt que les amateurs d'art suisses et étrangers témoignaient à ses ouvrages lui suggéra l'idée de graver les contours de son dessin à l'eau-forte pour colorier à la main les diverses épreuves tirées de ces planches. Ces gravures coloriées obtinrent un vif succès. Elles ont, en effet, une fraîcheur de touche, elles révèlent un sentiment du pittoresque et trahissent un souci amoureux du détail; elles frappent, en un mot, par des qualités charmantes qu'on ne retrouvera plus sous la main de ses successeurs.

Sigismond Freudeberg (1745-1801) complète l'œuvre d'Aberli en y ajoutant la peinture de genre. Il a une habileté de main plus grande qu'Aberli et domine le milieu artistique bernois de toute la hauteur de sa personnalité éminente. Né à Berne de parents bernois, il se forme dans l'atelier de Handmann, y révèle un talent peu ordinaire, et se perfectionne à Paris dans les années 1765 à 1773. Il y fait la connaissance de J.-G. Wille, de Hallé, de Roslin, d'Aved, de Greuze et se lie particulièrement avec Boucher, qui le traite sur un pied d'égalité et échange des dessins avec lui. Freudeberg est chargé de composer les illustrations de la *Suite d'Estampes pour servir à l'Histoire des mœurs et du costume des François dans le XVIIIe siècle* (1775). Il fournit à l'éditeur de cet ouvrage douze dessins retraçant les épisodes qui remplissent la journée d'une jeune

élégante avant son mariage. Ces compositions ont été gravées par Romanet, Voyez l'aîné, Lingée, Maleuvre, Jugouf le jeune, Duclos et Bosse. Elles ne manquent pas de grâce et reflètent les habitudes qui régnaient dans le monde parisien habitué au luxe. Ce fut Moreau le jeune qui obtint la commande des suites II et III de la publication, illustrant la *Vie d'une jeune Parisienne* depuis son mariage jusqu'à la naissance de son enfant, ainsi que la *Journée du petit maître*. Freudeberg revint dans sa patrie en 1773. Il se lia avec Aberli et détermina son ami B.-A. Dunker, originaire



Fig. 492. — Freudeberg : Paysanne bernoise. Aquarelle.

de Stralsund (1746-1807), dont il avait fait la connaissance à Paris, à venir se fixer à Berne. Dunker a été surtout graveur. Il a contribué à illustrer les ouvrages qui parurent à Berne pendant le dernier quart du XVIIIe siècle. Homme d'esprit, très cultivé, d'une verve épicée, il a produit une œuvre d'aquafortiste fort intéressante. Freudeberg s'associa avec lui pour illustrer l'*Heptaméron français, Les Nouvelles de Marguerite de Navarre*, ouvrage de bibliophile, que la Société typographique publia à Berne en 1780 et 1781. Freudeberg composa pour ces volumes soixante-treize sujets en pleine page, qui furent gravés à Paris par De Launay, Longueil, Halbou, Guttenberg, J. Le Roy, et L. Thiebauld. Dunker grava lui-même les en-têtes et les culs-de-lampe des divers chapitres. Freudeberg publia en outre une suite d'estampes destinées à faire connaître le costume des hauts fonctionnaires de l'ancienne république de Berne. Il édita

surtout un certain nombre de gravures coloriées reproduisant les mœurs du paysan bernois. Il va sans dire que Freudeberg voyait ces scènes rustiques avec les yeux d'un esthète raffiné. En outre, il travaillait pour un milieu qui, sans renier la simplicité des mœurs locales, exigeait de l'artiste une interprétation élégante. De là, l'accent un peu artificiel des motifs, d'ailleurs charmants, dans lesquels l'artiste nous dépeint la vie de ses compatriotes. *La balanceuse*, *Le retour du faucheur*, *Le départ* et *Le retour du soldat suisse*, *Les chanteuses du mois de mai* et *La petite fête imprévue*, *La toilette champêtre* et *La propriété villageoise*, *La fileuse* et *La dévideuse*, *Les soins maternels* et *Le villageois content* sont des réminiscences de la peinture de genre qui se manifestait à Paris dans les ateliers de Wille, de Greuze et de Boucher, mêlées à une observation sincère de la nature agreste. Freudeberg donne toutefois toute sa mesure, non pas dans les gravures destinées au commerce, qu'il fait le plus souvent colorier par des disciples, mais dans ses esquisses.

Freudeberg a formé François-Nicolas König (1765-1832) et Simon-Daniel Lafond (1763-1831). Le premier a repris et développé le genre de son maître, tout en lui donnant un accent populaire. La série des quatre aquatintes coloriées : *Soupe du Soir*, *Kiltgang*, *Mariage*, *Baptême*, représente ce que König nous a donné de mieux. Cet artiste a su mettre dans ses petits ouvrages un reflet vivant de l'âme bernoise. Il a cultivé aussi le paysage. Il a pratiqué la peinture à l'huile mieux que ne le faisaient la plupart de ses confrères. Les *transparents*, peints à l'huile sur papier, qu'il montrait le soir à la lumière artificielle, lui ont procuré l'occasion de voyager à l'étranger et de voir Paris, où le graveur Engelmann l'initia à la lithographie. Freudeberg a été aussi le maître de G. Mind (1768-1814), qui s'est fait une spécialité de la représentation des chats. Henri Rieter, de Winterthour (1751-1818), disciple d'Aberli, a continué la tradition de son maître. Quant à Gabriel Lory père (1763-1840) et à Gabriel Lory fils (1784-1846), ils tiennent une place honorable dans l'art suisse de leur époque par leurs grands ouvrages, reproduisant des paysages suisses, qu'ils ont fait paraître chez Osterwald à Neuchâtel et à Paris. Jean-Jacques Biedermann, de Winterthour (1763-1830), paysagiste et animalier ; Godefroy Locher (1730-1795), originaire de Mengen (Souabe), domicilié à Fribourg, portraitiste et peintre de genre ; Georges Volmar (1769-1831), également originaire de Mengen, naturalisé fribourgeois, fixé à Berne, peintre d'histoire et de genre, contribuèrent tous à faire valoir cette école de petits maîtres. Lucerne est représentée dans cette ambiance par l'excellent peintre de costumes Joseph Reinhardt (1769-1829).

Zurich a toujours été une des villes les plus cultivées de la Suisse. Elle a encore tenu ce rôle au XVIIIe siècle, sans pouvoir rivaliser avec Berne pour la richesse de sa production. Elle a possédé néanmoins

quelques peintres qui ont marqué dans l'évolution artistique du pays. Tout d'abord Salomon Gessner (1730-1788), à la fois écrivain, poète, dessinateur, peintre et graveur, est une des personnalités les plus intéressantes de ce milieu. Ce n'est qu'à l'âge de trente ans qu'il commença à faire des études d'art sérieuses. Il illustra des ouvrages et peignit à la gouache des sujets mythologiques, des idylles où surgissent des nymphes, des satyres, des bergers au milieu de ruines antiques, dans des paysages d'une tenue classique.



Phot. du Musée.

Fig. 495. — Salomon Gessner : La Fontaine. Aquarelle.
(Kunsthaus, Zurich.)

Ces œuvres sont imprégnées des idées de Winckelmann sur la beauté antique. Elles attestent, d'autre part, le prestige que Claude Lorrain et le Poussin exerçaient sur l'artiste. Il est regrettable que Gessner ait été empêché par la diversité de ses intérêts de se concentrer exclusivement sur son art. Peut-être serait-il devenu un peintre de mérite, s'il n'avait tenu que sa palette. D'autre part, s'il avait été moins universel, sa pensée n'aurait peut-être pas imprimé à l'art suisse l'essor qu'elle a su lui donner.

La famille Füssli a laissé des traces profondes dans l'histoire de l'école zurichoise. Plusieurs de ses membres ont contribué par leurs publications à nous faire connaître le passé des artistes suisses, comme Vasari, Van Mander, Sandrart l'avaient fait pour les peintres, sculpteurs et architectes de leurs pays. Henri Füssli (1741-1825) a fait sa carrière en Angleterre. Il fut l'ami de Josuah Reynolds, devint membre de l'Académie anglaise en 1790, professeur de peinture en 1799 et inspecteur de l'Académie de Londres en 1804. Il avait une imagination ardente, inclinant vers le romanesque, se laissant volontiers entraîner à forcer la note dans le rendu des scènes dramatiques. Il a illustré Shakespeare, Milton et

Dante. Au dire de Gessner, il manquait de métier et de patience. Ses œuvres n'en révèlent pas moins une force créatrice, qui a été appréciée en Angleterre (voir p. 672).

Jean-Henri Wüst (1741-1821) a fait des études à Amsterdam et à Paris. Certains de ses tableaux rappellent les Hollandais du XVIIe siècle. Il a été le maître de Louis Hess (1760-1800), qui de garçon boucher est devenu un peintre délicat, sachant particulièrement rendre l'aspect des hautes montagnes. C'est une figure d'amateur éclairé et finement doué que nous apprenons à connaître en Martin Usteri (1763-1827), qui fut à la fois homme d'affaires, poète, écrivain, dessinateur et graveur. Usteri contribua surtout à illustrer les volumes de petit format, « Almanachs », « Roses des Alpes », etc., qui circulaient alors parmi des gens lettrés. Son œuvre la plus connue est l'illustration de la *Prière sacerdotale*, gravée par M. Wocher.

Le milieu artistique bâlois est bien loin d'avoir la vitalité qu'on constate pendant cette période dans les autres villes importantes de la Suisse. Il reste au-dessous de la tradition locale.

Les deux Wocher, Tiberius (1728-1799) et Marquard (1758-1830), originaires l'un et l'autre du grand-duché de Bade, gravitent autour de l'école bernoise. Tiberius est connu par ses eaux-fortes représentant des têtes d'Orientaux et par ses portraits; Marquard, élève d'Aberli, qui a gravé d'après Freudeberg, s'est fait apprécier par ses paysages et par ses portraits en miniature.

Christian de Mechel (1737-1817) ne peut guère prétendre à être considéré en dehors de sa qualité d'éditeur et de marchand d'estampes. Les relations qu'il entretint avec Paris, avec Vienne et avec Berlin lui ont permis de relever le niveau de la production journalière qui s'adressait à un public généralement peu informé.

Quant à Pierre Birmann (1758-1844), il a trouvé ses premiers enseignements à Berne, chez Wagner, Wocher et Aberli, puis il a fait un séjour à Rome. Revenu à Bâle, il fonda un atelier d'élèves. Une de ses publications les plus appréciées est le *Voyage de Bâle à Bienne*, ouvrage orné de nombreuses illustrations.

A Genève, où nous avons laissé Liotard, nous trouvons quelques dersonnalités intéressantes qui caractérisent les tendances artistiques régnant dans cette ville à la fin du siècle. Jean Huber (1721-1786), esprit fin, représentant le genre aristocratique de l'ancienne Genève, est fameux par ses nombreux croquis de Voltaire, dont il était un des familiers à Ferney. Il a acquis aussi une habileté surprenante dans l'art de découper des silhouettes. Enfin ses études de chevaux et d'oiseaux lui assurent une place parmi les animaliers. Jean-Pierre Saint-Ours (1752-1809) fut à Paris l'élève de Vien et le camarade de David. Il séjourna à

Rome, se familiarisa avec l'antiquité et exécuta des tableaux historiques. Rentré à Genève en 1792, il peignit, à côté de quelques grandes compositions, des portraits. C'est dans les effigies d'amis intimes qu'il révéla le mieux les ressources de son art.

Pierre-Louis de la Rive (1753-1817) fit ses études à Dresde sous Casanova, un frère de l'aventurier, puis se rendit à Rome où se trouvait déjà son ami Saint-Ours. Il fut un moment entraîné vers la grande peinture historique; il fréquenta le Vaudois Ducros et rencontra Canova. Bientôt il revint à la simplicité des visions journalières. Rentré à Genève en 1786, il peignit quelques compositions historiques, pour se consacrer ensuite presque exclusivement au paysage. Il parcourut les abords du Mont Blanc et séjourna, durant les années 1794-1795, dans le canton de Berne. De la Rive était d'une des plus vieilles et nobles familles genevoises. Il avait la distinction dans le sang. De plus, son père, qui était pasteur, lui avait transmis des idées élevées. De là, les nobles sentiments que respirent ses œuvres. Lorsqu'il transcrit les sites alpestres, particulièrement le Mont Blanc, il prête aux neiges éternelles, aux cimes altières, aux formes majestueuses de la grande nature un accent révélant toute son admiration pour la création divine.

Le canton de Vaud compte parmi ses meilleurs artistes Alexandre L.-R. Ducros (1748-1810), qui travailla principalement à Rome et fit surtout de l'aquarelle, et Jacob Henri Sablet (1749-1803), élève de Vien à Paris, qui séjourna longtemps, comme Ducros, dans la Ville éternelle et exposa au Salon des tableaux allégoriques.

Les Arts appliqués. — Le mobilier et les arts du métal, les dentelles, les tissus, la faïence et la porcelaine suivent en Suisse le mouvement qui fait progresser ces spécialités en France, mais tout en gardant un caractère de province.

Au lieu de cette mise au point qui frappe dans les objets fabriqués à Paris, nous constatons en Suisse la survivance de certains motifs traditionnels réunis aux éléments d'importation récente, ce qui donne à ces objets un caractère local non dépourvu de charme.

L'orfèvrerie est entretenue vivante par les besoins de l'Église, qui commande aux artistes des ciboires, des ostensoirs, des édicules et d'autres objets consacrés au culte; elle est en outre encouragée par les corporations, qui font exécuter des gobelets ouvragés, par l'horlogerie naissante, qui introduit la pendule parmi les œuvres d'art, et, d'une façon générale, par le luxe qui se répand dans les milieux aisés où l'argenterie de table, les bijoux, les bibelots filigranés complètent un mobilier de choix.

Les poêles de faïence, que nous avons déjà rencontrés au siècle

précédent, continuent à être de mode. Leur forme s'adapte aux styles baroque et rocaille. Ils sont souvent décorés de paysages et de scènes de genre.

Les progrès de l'industrie, surtout de l'industrie textile, augmentent le bien-être. L'importation du blé, du chocolat, du café fait naître le besoin de nouveaux ustensiles de table. On remplace les récipients de terre par la porcelaine. Des fabriques de faïence et de porcelaine sont créées dans plusieurs endroits, notamment à Lenzbourg, à Winterthour et à Schoren près de Zurich. Cette dernière industrie est favorisée par Salomon Gessner qui lui fournit des capitaux et des modèles. Toutefois aucune de ces entreprises ne peut lutter avec la concurrence étrangère, malgré ses produits originaux et agréables à l'œil, comme ceux de Zurich. La manufacture de Nyon, qui doit son origine à Jean le Dortu, issu d'une famille de réfugiés fixée à Berlin, et à Ferdinand Muller de Frankenthal en Saxe, a eu une existence plus longue et plus heureuse que ses rivales suisses. Elle a produit des spécimens remarquables et d'un type varié. Mais les difficultés ne lui ont pas été épargnées. Après une existence prospère, qui a duré quelques décades, elle a dû, elle aussi, fermer ses portes. La verrerie suisse a traversé une période de prospérité au XVIIIe siècle. Les collectionneurs recherchent aujourd'hui encore ces récipients translucides, aux tons vert d'eau, qui jouent à la lumière et dont les décorations gravées et polies ont un cachet très particulier.

BIBLIOGRAPHIE

Voir tome II, première partie, p. 420; tome III, première partie, p. 525; tome VI, deuxième partie, p. 859.

Généralités. FÜSSLI (JOHANN CASPAR). *Geschichte der besten Künstler in der Schweiz nebst ihren Bildnissen*, Zurich, 1755, 4 vol. (un 5 vol. a paru plus tard). — FÜSSLI (JOHANN RUDOLF). *Allgemeines Künstlerlexikon*, Zurich, 1765; div. suppléments, 1776; en nouv. éd., 1779; éd. plus complète, 1805. — *Monumenti storici ed artistici del Cantone Ticino, Riproduzione ufficiale eseguita dal Dipartimento della publica Educazione del Cantone Ticino*, Milan, 1913-1914. — RODT (E. v.). *Bern im XVIII. Jahrhundert*, Berne, 1901.

Architecture. — *Basler Bauten des XVIII. Jahrhunderts, herausgegeben vom Ingenieur und Architektenverein Basel*, Bâle, 1897; nouvelle série 1904. — *Bürgerhaus in der Schweiz* (*La maison bourgeoise en Suisse*), XIe vol. (Canton de Berne, IIe partie), Zurich, 1922. — *Das Bauernhaus in der Schweiz, herausgegeben vom schweizerischen Ingenieur und Architektenverein*, Zurich, 1903. — EDEN (E. L. C.) et FISCHER (A. DE). *Die Schlösser des Kantons Bern*, Berne, 1897. — FAEH (A.). *Die Kathedrale von St Gallen*, Zurich, 1897-1900. – GYSI (FRITZ). *Die Entwicklung der kirchlichen Architektur in der deutschen Schweiz im XVII. und XVIII. Jahrhundert*, Aarau und Zurich, 1914. — KIESER (R.). *Berner Landsitze des XVII. und XVIII. Jahrhunderts*, publication de la *Société suisse des monuments historiques*, Genève, 1918. — KUHN (ALBERT). *Der jetzige Stiftsbau Maria-Einsiedeln*, Einsiedeln, 1913.

Sculpture. — BREITBART (O.). Johann Valentin Sonnenschein, 1749-1828, *Indicateur d'antiquités suisses*, 1911, p. 272 et suiv. — FATIO (GUILLAUME). Jean Jaquet, sculpteur (1754-1859),

Nos Anciens et leurs œuvres, recueil genevois d'art, t. IX, nos 1 et 2. — Meyer-Rahn (H.). *Das Chorgestühl in der Kirche der ehem. cisterzienser Abtei St Urban. Neujahrsblatt der Kunstgesellschaft in Luzern auf das Jahr 1913*. Lucerne, 1913. — Stamm (J.). *Schaffhauser Deckenplastik*, I-II, *Neujahrsblatt des Kunstvereins und des historischen Vereins Schaffhausen*, 1913 et 1914.

Peinture. — Baud-Bovy (Daniel). *Peintres genevois*, 1702-1817, Genève, 1903. — *Exposition S. Freudeberg et F. N. König au Musée des Beaux-Arts de Berne en 1923. Catalogue critique*, par C. de Mandach, Berne, 1923. — Geiser (B.). *J. Ludwig Aberli und sein graphisches Werk. Mitteilungen aus den Sammlungen des Kunstvereins Winterthur*, VIII, Winterthur, 1923, p. 50 et suiv. — Humbert (Ed.), Revilliod (A.), Tilanus (I. W. K.). *La vie et les œuvres de Jean Étienne Liotard (1702-1789)*. Amsterdam, 1897. — Mandach (Conrad de). *Deux peintres suisses. Gabriel Lory le père (1763-1840) et Gabriel Lory le fils (1784-1846)*, Lausanne, 1920; *F. N. Koenig*, Genève, 1923. — Waser (Otto). *Anton Graff von Winterthur. Bildnisse des Meisters herausgegeben vom Kunstverein Winterthur mit biographischer Einteilung und erklärendem Text*, Winterthur, 1909. — Weese (A.). *Die Bildnisse Albrecht von Hallers*, Berne, 1909. — Wey (F.). *Wyrsch et les peintres bisontins*, Besançon, 1861.

Arts appliqués. — Burckhardt (R. F.). *Auswahl von Erzeugnissen der Kunst und des Gewerbes aus basler Privatbesitz. XVI. bis Anfang XIX. Jahrhundert. Unter besonderer Berücksichtigung des XVIII. Jahrhunderts*, Bâle, 1912. — Chapuis (Alfred). *Histoire de la Pendulerie neuchâteloise*, Neuchâtel, 1917. — *Exposition rétrospective neuchâteloise*, Neuchâtel, 1914. — Lehmann (H.). Die Hafnerfamilien der Küchler in Muri und Luzern. *Indicateur d'antiquités suisses*, III, 1901, p. 72 et suiv. — Zur Geschichte der Keramik in der Schweiz. *Indicateur d'antiquités suisses*, 1920 et suiv. — Molin (A. de). *Porcelainerie de Nyon (Histoire documentaire de la manufacture de porcelaine de Nyon), 1781-1813*, Lausanne, 1904.

CHAPITRE XVII

LA GRAVURE AU XVIIIE SIÈCLE[1]

Dans l'histoire de la gravure, le XVIIIe siècle commence avec la première génération des graveurs formés aux Gobelins ou plus ou moins directement influencés par l'enseignement officiel français, et il finit avec les artistes qui souffrirent de la crise économique suscitée dans l'Europe entière par les guerres de la Révolution. Au cours de cette période de quatre-vingt-dix années, la gravure a été portée ou maintenue au plus haut degré de sa perfection.

Moreau le Jeune et Piranèse valent, en leur genre, Watteau et Reynolds. Ils ont même conquis plus vite l'universelle admiration, car la gravure partage avec la musique le privilège de pouvoir être au même moment partout présente. Cependant, ce n'est pas le désir d'élever jusqu'au grand art un genre longtemps tenu pour inférieur qui semble avoir préoccupé les graveurs des dernières années du règne de Louis XIV et leurs successeurs immédiats. Un tout autre problème attirait leur attention. Il s'agissait d'arriver à reproduire, en de multiples exemplaires, non plus seulement les lignes, le dessin d'un tableau ou d'un modèle, mais encore tous les tons divers d'une peinture ou de la réalité elle-même.

La difficulté pouvait être résolue de deux façons : soit par la gravure coloriste, soit par la gravure en couleurs. Ces deux systèmes ont eu leurs partisans et leurs triomphateurs ; et c'est sous la forme d'une lutte entre les uns et les autres que se présente, dans son ensemble, l'histoire de l'estampe au XVIIIe siècle. De 1701 à 1750 environ, la gravure coloriste a eu cause gagnée ; dans la seconde partie du siècle, elle a, pour ainsi dire, renoncé à tenir le pari, et elle a évolué vers le *luminisme*, tandis

1. Par Mlle Jeanne Duportal.

que, de succès en succès, la victoire dernière restait à la gravure en couleurs dans cette merveilleuse planche de Debucourt qui s'appelle *La promenade du Palais Royal* (1792).

A cette joute artistique, tous les pays d'Europe ont plus ou moins pris part. Il ne pouvait guère en être autrement, en raison du caractère d'art international que confèrent à la gravure la multiplicité des épreuves et la facilité du transport. Mais c'est en France que se sont livrés les combats décisifs. L'ambition d'arriver à fixer sur le cuivre, d'une manière ou d'une autre, toutes les nuances de l'arc-en-ciel fut à Paris particulièrement éveillée et par l'enseignement et par l'opinion. Des Flamands, élèves ou sous-élèves des graveurs de Rubens, apportèrent aux Gobelins le goût et la tradition de la gravure coloriste. Les discussions de l'Académie royale de peinture et sculpture entre *Rubenistes* et *Poussinistes* mirent en relief l'importance de la couleur. Enfin, il n'a pas été jusqu'à la défaite du Jansénisme qui n'ait favorisé le mouvement, en permettant de moins craindre ce qui, dans l'art, est éclat et séduction des sens.

Dès 1676, un des graveurs attachés aux Gobelins disait :

« Comme l'on n'a pas jusqu'à présent imprimé avec les couleurs..., nous avons cru y pouvoir suppléer en quelque sorte en prenant soin que les gradations des couleurs soient exprimées dans la gravure autant qu'il sera possible.... »

Vingt ans plus tard, Perrault, de l'Académie des sciences, écrivant sous la dictée d'Edelinck, affirmait :

« Quelque beaux et bien peints que soient les tableaux, ils n'ont rien néanmoins qui ne soit exprimé dans les estampes.... Aujourd'hui la gravure... a des touches de burin pour en représenter... jusqu'aux couleurs mêmes les moins sensibles, quoiqu'elle n'ait que du blanc et du noir. »

En revanche, dans le même temps, à Paris également, un graveur obscur, du nom de Verrien, prenait un brevet pour « une gravure propre à imprimer en toutes sortes de couleurs sur des planches de cuivre en taille d'épargne », et, à en juger par d'autres textes, à cette date presque tous les graveurs avaient connaissance de quelques rares et curieuses estampes en couleurs, publiées en Hollande par Hercule Seghers. Si les graveurs français et, à leur suite, ceux de Rome ou de Vienne, d'Amsterdam ou de Londres inclinèrent d'abord — et résolument — vers la solution du colorisme[1], c'est que ces premiers essais de gravure en couleurs ressemblaient à des coloriages, et que, d'autre part, l'impression se faisant « à la poupée », il fallait repeindre le cuivre à chaque tirage, grande peine pour un résultat jusque-là fort médiocre.

1. Et les peintres étaient les premiers à démontrer le bien fondé de cette solution, témoin l'histoire du *Bouquet Blanc* de Largillière, contée par Oudry.

LES PROCÉDÉS

Le XVIIIe siècle n'a connu que la gravure sur bois et la gravure sur cuivre. Mais les bois ne comptent pas, pour ainsi dire. Ils restent dans le même discrédit qu'au siècle précédent. En vain, ce procédé trouve-t-il un ardent apologiste dans le graveur parisien Michel Papillon, qui écrit tout un long traité pour défendre son art et qui taille, d'après Bachelier, de superbes fleurons pour le *La Fontaine* d'Oudry. En vain Nicolas et Vincent Le Sueur tirent-ils de la combinaison bois et eau-forte de très jolis effets de camaïeux (*Cabinet Crozat*). Le goût général est nettement hostile à ce genre de gravure. Les bois ne reprendront quelque faveur qu'aux approches de la Révolution, en Angleterre, à la suite d'un double perfectionnement dans la présentation de la planche et dans la coupe du trait[1].

Les procédés de gravure usités au XVIIIe siècle et la part du métier en cet art, — matière mise en œuvre, outillage, accessoires, — tout cela est très clairement exposé dans les trois éditions nouvelles du traité d'Abraham Bosse, qui furent données en 1701, 1745 et 1758, ainsi que dans les nombreuses traductions de ce manuel classique publiées à l'étranger. L'édition originale de 1645 ne concerne que la gravure sur cuivre au burin ou à l'eau-forte. En 1701, l'éditeur Sébastien Le Clerc indique une nouvelle manière de « jeter l'eau-forte » et donne des détails sur la technique préconisée aux Gobelins par Gérard Audran, — solide préparation à l'eau-forte avec savantes reprises au burin, — pratique qui va faire loi pendant tout le XVIIIe siècle. L'édition de 1745 signale que le « vernis dur » du XVIIe siècle a été délaissé pour revenir au « vernis mol » du XVIe siècle (avec une autre recette pour l'eau-forte), vernis qui laisse la grâce et la souplesse l'emporter sur la précision. De plus ce volume contient à la fois l'explication du procédé de la gravure en manière noire découvert depuis un siècle[2] et quelques détails sur l'invention toute récente de la gravure en couleurs. En 1758, Cochin le jeune ajoute au vieux traité une seconde partie consacrée aux apports du siècle en fait de procédés de gravure. Le titre du livre porte : *Nouvelle édition augmentée de l'impression qui imite les tableaux, de la gravure en manière de crayon et de celle qui imite le lavis.*

Tout cet ensemble de nouveautés permit et amena le triomphe de la gravure en couleurs. Mais son véritable principe, c'est l'application à l'art

1. L'idée première en reviendrait à un Français, nommé Foy, et remonterait à 1760.
2. Voir tome VI, 2e partie, p. 870.

des théories de Newton sur la composition de la lumière. Cette idée, aussi ingénieuse que féconde, germa, aux derniers jours du XVIIe siècle, dans le cerveau d'un original, véritable déraciné qui, tout en errant de pays en pays, cherchait la solution à trouver. Christophe Le Blon, né en Allemagne de parents d'origine française, vécut en Suisse, en Italie, en Hollande, puis il vint chercher fortune en Angleterre. C'est là qu'instruit de la pratique de gravure spéciale à ce pays, la manière noire, il imagina de superposer, sur une même feuille de papier, les impressions de trois cuivres taillés au berceau et encrés : le premier, en rouge, le second, en jaune, le troisième, en bleu, ce qui donnait par combinaison toutes les autres couleurs. Tel était l'art d' « imiter les tableaux » vers 1720. Le Blon fit connaître son procédé dans un petit traité (non daté, mais envoyé en 1725 à Paris, à l'Académie royale de peinture et sculpture), intitulé *Le Colorito*[1]. L'auteur y soulignait qu'on avait regardé son invention comme impossible, et qu'il avait su pourtant réduire la pratique de l'harmonie du coloris en pratique mécanique. Quant à sa méthode, seules la précisaient les planches adjointes, tirages successifs d'un même petit buste de femme.

La gravure en manière de crayon et la gravure en manière de lavis furent découvertes presque en même temps, aux environs de 1755. L'une et l'autre sont dues à des Lorrains. La première, dite aussi, du nom de l'inventeur : procédé François, résulte de la substitution, aux instruments ordinaires, d'une roulette à dents, d'un matoir à pointes et d'un burin strié. La seconde, due au peintre graveur Le Prince, est d'une pratique plus compliquée. Il faut graver le trait, revernir la planche, laver les ombres avec un dissolvant du vernis, puis tamiser, sur les parties ainsi mises à nu, de la résine en poudre, chauffer pour fixer le grain sur le cuivre, et enfin remordre. Le métal n'est attaqué que sur un semis d'intervalles étroitement serrés, et produit à l'impression des effets de demi-teintes. Entre 1760 et 1770, la combinaison de l'idée de Le Blon avec la manière de crayon donna la manière de pastel, trouvée par Bonnet; et, de la fusion de cette même idée avec la manière de lavis, sortit la gravure à l'aquatinte, découverte par Janinet. Restait à combiner tous les procédés dans le plus délicat des mélanges : ce fut l'art inimitable de Debucourt, et un art dont il garda le secret.

La gravure du XVIIIe siècle comprend encore deux autres genres de gravure : le pointillé et ce qu'on appelle les « physionotraces ». Mais le premier n'est qu'une application généralisée d'un système toujours plus ou moins pratiqué par les graveurs en taille-douce; et les seconds ne sont qu'un nom tiré d'un appareil qui donnait mécaniquement le trait d'un profil.

1. 1re édition, in-4°, 30 pages, dédicace au Chancelier Robert Walpole ; 2e édition, Paris, 1756, avec addition des divers tirages d'une tête de Christ.

LES ARTISTES ET LES ŒUVRES

I. FRANCE

Le mérite et la force de l'école des Gobelins furent de fixer ce qu'avaient appris aux graveurs deux siècles d'efforts, de pratique et de succès dans des genres divers, et d'y ajouter les avantages d'une solide culture jointe à une sage discipline professionnelle. Tous ou presque tous les maîtres de l'estampe au XVIIIe siècle doivent quelque chose à cette création de Colbert et aux professeurs qui, les premiers, y enseignèrent. Les burinistes relèvent d'Edelinck, les aqua-fortistes, de Sébastien Le Clerc; et tous ceux qui mêlèrent les deux techniques, de Gérard Audran. Ces traditions dépassèrent l'école, et se transmirent d'atelier en atelier avec une tendance à la spécialisation du travail de plus en plus accusée, si bien qu'à la fin, sur une même planche, figurèrent parfois jusqu'à quatre signatures différentes.

Trois genres occupèrent particulièrement les graveurs du XVIIIe siècle : les portraits; les grands recueils; les vignettes.

Portraits. — L'emploi du burin pur resta l'une des caractéristiques de la gravure de portraits; mais les artistes du XVIIIe siècle se servirent de leur instrument à d'autres fins que leurs prédécesseurs. Ils donnèrent — dans le grand portrait tout au moins — une place envahissante au rendu du décor et des accessoires. C'était peut-être une conséquence indirecte de la recherche nouvelle du colorisme; tout jeu de lumière pouvait paraître aussi intéressant que l'étude approfondie d'une physionomie. En tout cas, le fait ne vient pas uniquement du peintre interprété. Déjà, en France, le graveur Masson était tombé dans le même errement, et, en Hollande, Rembrandt lui-même avait prêché d'exemple en gravant le fameux portrait du bourgmestre Six. Il est vrai, par ailleurs, que souvent la parfaite insignifiance du personnage représenté justifiait la méthode. Quand ils ont eu à buriner des traits dignes d'intérêt, les portraitistes du XVIIIe siècle ont su les traduire avec autant de sens psychologique que de virtuosité manuelle. Ils ont fait autre chose que des « hyperboles de velours ». Il n'y a donc pas à dire, comme on l'a dit, qu'ils ont abaissé l'art des Nanteuil et des Edelinck. Une décision académique favorisa le genre du portrait. En 1704 la Compagnie, après avoir longtemps témoigné d'une véritable hostilité à l'égard des

graveurs, régla enfin les conditions de leur admission : tout agréé fut tenu d'apporter les planches de deux portraits d'académiciens. La suite de ces morceaux de réception est intéressante à étudier ; cependant il ne faut pas y chercher les pièces les plus significatives, pas plus qu'on ne trouvera parmi les estampes exposées dans les divers Salons du siècle les seuls chefs-d'œuvre. L'examen de ces deux séries permet de constater que le grand portrait d'apparat, tout en se maintenant jusqu'à la fin du règne de Louis XVI, devint, à partir de 1750, de moins en moins fréquent. Les maîtres du genre sont les trois Drevet, Daullé, Wille, Baléchou et Bervic.



Phot. Giraudon.

Fig. 494. — Pierre Drevet (1707) : La Duchesse de Nemours, d'après H. Rigaud. Gravure au burin.

Pierre Drevet (1663-1738)[1] était d'origine lyonnaise, comme les Audran dont il suivit les enseignements à Lyon, puis aux Gobelins. Il fut par excellence le graveur de Rigaud, auquel l'unissait une étroite amitié. Parmi les très belles planches qui portent leurs deux noms, figurent le portrait de la mère tant aimée du peintre et la plus vivante, la plus expressive des effigies de *Boileau*. Drevet reconnaissait devoir beaucoup à Rigaud ; il gardait quelque chose de lui, jusqu'en traduisant les artistes les plus obscurs, et, quand il l'interprétait, le burin semblait avoir été tenu par la même main que le pinceau, témoin l'admirable portrait de la *Duchesse de Nemours* (fig. 494). La recherche du colorisme y perce dans les noirs du velours, comme dans les blancs divers des cheveux, des chairs et des dentelles, et la fille octogénaire du duc de Longueville y apparaît dans son grand air de princesse hautaine, intelligente et spirituelle.

1. Voir son portrait tome VII, 1re partie, p. 109.

Pierre-Imbert Drevet (1697-1739) fut le meilleur élève de son père; il serait sans doute allé plus loin que son maître, si la folie n'eût frappé cet infortuné en pleine jeunesse. Dans ses éclairs de lucidité, il a gravé des portraits où la finesse et la suavité le disputent à la fermeté et à l'éclat. Celui de *Bossuet*, d'après la peinture du Louvre, est un des chefs-d'œuvre de la gravure, et ceux d'*Adrienne Lecouvreur* et du *Cardinal Dubois* supportent d'en être rapprochés.



Phot. Giraudon

Fig. 495. — J.-G. Wille (1755) : Le peintre miniaturiste J.-B. Massé, d'après Tocqué. Gravure au burin.

Claude Drevet (1697-1781) ne se maintint pas tout à fait à la hauteur de son oncle et de son cousin, mais il eut une touche fort délicate et soignée; les ors brillent et les guipures étincellent dans son portrait de *Mgr de Vintimille*.

Le graveur Daullé (1705-1763) se rattache à cette école d'Abbeville, d'où sortirent tant de burinistes. Il a le défaut d'être un peu froid et d'avoir souvent abusé de sa trop grande facilité. Ce sont pourtant d'assez bons morceaux que les planches qui représentent la *Comtesse de Feuquières*, d'après Mignard, ou l'oculiste *Gendron*, d'après Rigaud.

Daullé, surchargé d'ouvrage, se fit aider par un jeune débutant qui apprit son métier en étant pour lui-même un censeur beaucoup plus sévère que son maître. Ce débutant, J.-G. Wille (1715-1808), arrivait d'Allemagne, mais il devint bientôt français par son libre choix, par son mariage et par sa naturalisation. Il a laissé un journal intime (publié en 1857) dont le très grand intérêt est de faire pénétrer le lecteur dans le petit monde des graveurs du XVIIIe siècle et de montrer le détail de leurs laborieuses existences. Après avoir tout d'abord vécu de besognes

de fortune, Wille eut la double chance de rencontrer Rigaud d'abord, puis Diderot. Il fut lancé, connu, et, aux commandes de petits portraits à vingt livres pièce, succédèrent celles de portraits d'apparat payés vingt mille livres et plus. Ce sont de magnifiques pièces et de véritables travaux de virtuose que les portraits de *Maurice de Saxe* (d'après Rigaud), du *Comte de Saint-Florentin* et du *Marquis de Marigny* (d'après Tocqué), comme aussi celui d'un simple artiste, le bon et doux *Massé* (fig. 495). Wille fut pour Tocqué un merveilleux traducteur. Les contemporains ne savaient ce qu'il fallait le plus admirer, du chatoyement des étoffes dans la peinture ou du merveilleux éclat des soies et des broderies dans l'estampe qui la reflétait.

Vers 1750, Wille n'avait qu'un rival, le très méridional Baléchou (1716-1764). C'était un élève du graveur Le Bas, qui en fut un peu jaloux au temps où tous deux traduisaient sur le cuivre les tableaux de Vernet. Baléchou maniait le burin avec un art prestigieux; il semblait enfermer dans le cuivre quelque chose de l'éclat du soleil du Midi. Le portrait du *Roi de Pologne*, *Auguste III*, a pu lui susciter un procès ennuyeux; Marigny ne lui en disait pas moins : « C'est un morceau qui fera votre éloge dans la postérité la plus reculée »; et, plus tard, au Salon de 1765, l'absence de pareils morceaux arrachait à Diderot ce cri : « Oh! Baléchou, où es-tu? »

La tradition du beau burin ne parut se continuer que vingt ans plus tard, quand débuta J.-G. Bervic[1] (1756-1822). Cet artiste, un Parisien formé dans l'atelier de Wille, appartient aux temps de l'Empire plutôt qu'au XVIIIe siècle. Cependant son portrait de *Louis XVI* (d'après Callet) fut commencé en 1784[2]. Lorsque, à cette date, d'Angiviller écrivait : « le grand genre de la gravure étant au moment actuel dans un état de décadence... », il visait seulement la gravure des portraits d'apparat. Alors, au contraire, florissait dans toute sa vogue le petit portrait-médaillon. La mode en était survenue tout à coup, peu après 1750. Chose curieuse, c'est uniquement dans ce genre que se marque, en matière de gravure, le mouvement d'idées qui insensiblement va ramener l'art français à l'imitation de l'antique. L'un des promoteurs de l'idéal nouveau, Cochin le jeune, au retour du fameux voyage d'Italie fait en compagnie de Marigny et de Soufflot, exposa une trentaine de portraits dessinés en manière de camées. Ce fut assez : le public ne voulut plus que des « petits Cochins », ainsi qu'il appelait ces portraits; et Cochin en consolida le succès par la critique des estampes qui représentent les habits ou les meubles d'un homme bien plutôt que cet homme lui-même. Nombreux sont les artistes qui, en même temps que Cochin, excellèrent

1. Son véritable nom était Charles-Clément Balvay.
2. La planche fut exposée au Salon de 1791.

à graver, de profil ou de face, des portraits de la dimension d'une miniature. Ficquet réalisa une merveille en réduisant à ce format le *La Fontaine* d'Edelinck, d'après Rigaud. Gaucher réussit à donner, dans ces proportions exiguës, la plus jolie des effigies de la *Reine Marie Leszczynska* et la plus charmante des images de *Mme du Barry*. Mais seul Augustin de Saint-Aubin s'éleva, dans ce cadre étroit, à la hauteur des grands maîtres portraitistes du passé. Nul ne sut, comme lui, rendre le métal docile à traduire jusqu'aux moindres délicatesses d'un visage féminin. Toute la grâce fine, légère et piquante des Françaises du XVIIIe siècle scintille dans son portrait de *Louise-Émilie, baronne de* *** (Mme d'Andlau) (fig. 496).



Phot Giraudon

Fig. 496. — Augustin de Saint-Aubin (1779) : Louise-Émilie, baronne de***, d'après lui-même. Gravure à l'eau-forte et au burin.

Augustin de Saint-Aubin (1737 1806) était fils d'un brodeur du roi, qui eut dix-sept enfants, tous doués pour les arts. Augustin fut élevé et formé par son frère Gabriel, le plus original et le plus fantaisiste des graveurs de l'époque. Ce bohème, misanthrope et à l'aspect souvent sordide, s'appliqua à développer chez Augustin toutes les qualités qui lui manquaient, à lui Gabriel : le soin, l'ordre, la grâce, la sociabilité. Les deux frères finirent par présenter, en tout et pour tout, le contraste le plus frappant. Vers l'âge de vingt ans, Augustin de Saint-Aubin traversa l'atelier du graveur Fessard ; il n'avait rien à y apprendre. Au contraire, quand, déjà connu et renommé, il vint s'instruire encore auprès de Laurent Cars, il avait bien discerné le maître qui lui convenait. Augustin de Saint-Aubin a dessiné de jolis tableaux de la vie de son temps : *La promenade des remparts*, *Le concert*, *Le bal paré*..., mais il a confié aux graveurs Courtois, Duclos le soin de fixer ces scènes sur le cuivre, et il a réservé les meilleures touches de son burin, précis autant qu'élégant, soit pour les *Pierres gravées* du duc d'Orléans, soit pour des portraits qui vont de *Montaigne* à *Beaumarchais*, de *Rameau* à *Franklin*, sans parler de ceux qu'il laissa signer à l'amateur La Live de Jully.

Les galeries et la gravure de traduction. — Le xviii[e] siècle a vu paraître une suite très importante de grands recueils gravés. Ces publications peuvent se diviser en deux séries : les « galeries » ou collections, et les livres de fêtes ou cérémonies.

Par une rencontre significative, les débuts de l'école coloriste française coïncidèrent avec la mise au jour de la *Galerie du Palais du Luxembourg*, c'est-à-dire des vingt-quatre grands tableaux de Rubens, aujourd'hui au Louvre. L'idée de cette vaste entreprise semble due au futur Régent. L'ouvrage fut achevé en 1710. Les planches avaient été dessinées par les frères Nattier et gravées par G. Edelinck, Jean et Benoît Audran, Duchange, Massé. Edelinck avait donné le ton, mais c'était son œuvre dernière. Les Audran y soutenaient la gloire de leur nom. Massé[1] (1687-1767), malgré son talent, allait abandonner le burin pour faire des dessins et des miniatures. Quant à Duchange (1662-1757), il inaugurait, dans sa collàboration à ce recueil, une carrière si longue qu'elle fit de cet artiste, au faire large et caressant, le doyen de la gravure à la fin de la première moitié du siècle.

Les *Cent estampes* publiées en 1715 ne méritent que d'être signalées en passant. Tout entier consacré aux gens et aux choses du Levant, ce volume préluda à l'orientalisme à son aurore.

Le Régent peut bien avoir fait le projet de donner un pendant à la *Galerie du Luxembourg*, car on retrouve, en feuilles isolées, la plupart des peintures à la gloire d'Énée, dont sur son ordre Antoine Coypel avait décoré le Palais Royal. L'une de ces planches, la *Descente aux Enfers*, est un des exemples de ce colorisme qui préoccupait alors tous les graveurs et, plus particulièrement, le signataire, L. Surugue (1686-1762). Quoi qu'il en soit, c'est aux derniers jours de la Régence que fut décidée la publication des trois plus grands recueils gravés du siècle. Ils parurent à des dates éloignées; rien n'indique en apparence qu'il y ait eu corrélation entre eux; mais un examen approfondi permet de penser que la conception du premier entraîna celle des deux autres, et cela dès l'origine.

Le recueil resté célèbre sous le titre de *Cabinet Crozat* porte le nom d'un homme qui a joué, dans le premier tiers du xviii[e] siècle, le rôle d'un véritable roi des beaux-arts. Sa maison[2], où il offrit le vivre et le couvert à de nombreux artistes, à commencer par Watteau, était pleine de tableaux et de dessins précieux. Il eut le désir de les faire graver : c'était façon de prince; Crozat crut sage d'abriter son audace de parvenu sous une étiquette princière. Précisément, il venait de faire entrer dans la galerie du Régent les plus beaux tableaux de la reine Christine; c'était un prétexte. Le *Mercure* de février 1720 annonça : « MM. Watteau et

1. Voir son portrait, p. 803.
2. Elle occupait l'emplacement de l'Opéra-Comique.

Nattier sont chargés de dessiner pour M. Crozat le jeune, les tableaux du Roy et du Régent ».

Watteau mourut; Nattier se suicida; Crozat poursuivit son projet. Aidé, aiguillonné peut-être par ses conseillers ordinaires, Caylus et Mariette, tous deux aussi épris d'art que lui-même, il put faire paraître, en 1729, un premier volume sous ce titre : *Recueil d'estampes d'après les plus beaux tableaux et dessins qui sont en France dans le Cabinet du Roy, dans celui de Monseigneur le Duc d'Orléans, et dans d'autres cabinets....*



Phot. Giraudon.

Fig. 497. — Louis Desplaces (1730?) : Paul Véronèse entre le Vice et la Vertu, d'après Paul Véronèse. Gravure à l'eau-forte et au burin.

Le second volume ne fut prêt qu'en 1742, après la mort de Crozat. L'ensemble comprend deux cents planches précédées d'une préface où Mariette magnifie l'art de graver. Voltaire salua la publication comme une entreprise « utile au genre humain ». Les graveurs choisis pour la conduire à bonne fin étaient les maîtres du jour, quelques-uns de ceux qui avaient travaillé à la *Galerie du Luxembourg*, et leurs meilleurs élèves. Chacun y a fait preuve de sa manière la plus personnelle. Duchange montre une touche à la fois moelleuse et ferme; Chéreau a beaucoup de douceur; Tardieu est lumineux, Larmessin, puissant. Tous, surtout dans la traduction de l'école vénitienne, ont visiblement cherché à faire du colorisme, et l'un d'eux y a mieux réussi que les autres. Louis Desplaces (1682-1739) a signé les plus brillantes pages du recueil. Celle qui représente *Paul Véronèse entre le Vice et la Vertu* (fig. 497) est même d'une tonalité si particulière, d'une clarté tellement harmonieuse qu'elle évoque la mention du *Mercure* cité plus haut, et permet de supposer qu'entre l'œuvre du

peintre et celle du graveur s'est peut-être interposé un dessin de Watteau.

Le colorisme qui s'affirme dans le *Cabinet Crozat* est encore plus sensible dans les *Recueils* de Jullienne. En annonçant quelques-unes des planches de cette collection, le *Mercure* de 1728 soulignait qu'elles étaient « d'un ton ferme et haut en couleur ». Ce que Crozat faisait pour les grands maîtres des siècles passés, un industriel des Gobelins, Jullienne, voulut le faire pour son ami Watteau, au lendemain même de la mort de celui-ci. Ce sont le plus souvent les mêmes artistes qui ont travaillé aux deux recueils ; mais, en interprétant un même peintre et un peintre épris de lumière et de poésie, ces graveurs ont atteint une note nouvelle ; leur touche semble s'être faite plus légère, leur facture, plus claire. En outre, dans ces quatre volumes (deux pour les peintures, deux pour les dessins), il y a, d'une part, quelques figures dont Watteau lui-même a fait les eaux-fortes et, d'autre part, des planches qui marquent les heureux débuts de Boucher, ou qui comptent parmi les meilleurs travaux de Laurent Cars, de Le Bas, de Nicolas Cochin le père. Toutes ces belles estampes sont trop connues [1] pour insister ; leur étude d'ailleurs est inséparable de celle des peintures qu'elles traduisent.

Le troisième grand recueil entrepris à peu près dans le même temps que ceux de Crozat et de Jullienne était une œuvre de si longue haleine qu'elle ne fut terminée qu'en 1753. Il s'agissait de la *Galerie de Versailles*. L'idée première en remontait à Colbert. Les malheurs des temps avaient forcé d'en différer l'exécution, et ce n'est qu'en 1723 que le projet fut repris. Le duc d'Antin confia la direction et la surveillance de ce long ouvrage au peintre-graveur Massé, qui pour sa part fit tous les dessins [2]. Les planches de cette galerie réunissent les noms de deux générations de graveurs, celle des Audran, Duchange, Desplaces, Dupuis, Tardieu, Cochin le vieux, et celle des Laurent Cars, Lépicié, Wille, Flipart, Cochin le jeune.

Wille rapporte dans ses *Mémoires* qu'il avait trouvé le moyen de satisfaire à la fois ses passions de collectionneur et ses désirs d'homme sans fortune. Il achetait un tableau, il le gravait, et, de la planche, il tirait des rentes par la vente des épreuves. Le fait fixa l'attention du graveur-éditeur Basan, qui tourna le procédé en industrie et devint un véritable entrepreneur de gravures. Entreprise, la publication du *Cabinet Choiseul* en 1771 ; entreprise, celle du *Cabinet Poullain* en 1781. Basan avait choisi pour graver ces collections d'excellents graveurs : cependant le résultat obtenu ne sort pas de la très satisfaisante production moyenne de l'époque. A la veille de la Révolution commencèrent à paraître deux

1. Et elles vont l'être encore davantage, grâce à la savante et toute récente publication de MM. É. Dacier et A. Vuaflart.

2. Ils sont au Louvre.

autres galeries gravées : celle du duc d'Orléans et celle d'un riche marchand de tableaux, mari de Mme Vigée-Lebrun; mais ces recueils appartiennent à l'histoire des temps qui suivirent.

A la publication des grandes suites d'estampes du XVIIIe siècle se rattache celle des gravures de traduction éditées isolément. Le meilleur des graveurs de Watteau, celui qui grava les *Fêtes vénitiennes*, fut à un degré plus grand encore le graveur de François Lemoine. Ce peintre n'aurait pu rêver un interprète mieux fait pour lui, tant il y a d'affinité



Photo Giraudon.

Fig. 498. — Laurent Cars (1755) : Le Sacrifice d'Iphigénie, d'après François Lemoine. Gravure à l'eau-forte et au burin.

naturelle entre leurs talents [1]. Le burin de l'un a la même suavité lumineuse et la même douceur que le pinceau de l'autre. Cochin le jeune, écrivant à Marigny, désignait ce graveur comme « le plus excellent de son siècle... »; il aurait pu ajouter : « et l'un des meilleurs de tous les temps ». Laurent Cars (1699-1771) était fils et petit-fils de graveurs. Il apprit son art d'abord dans l'atelier de son père, où il fut le camarade de Boucher, puis dans celui de N. Tardieu. Ce fut un brave homme, travailleur acharné, qui de plus eut le mérite de former de très bons élèves. C'est par la gravure de l'*Hercule et Omphale* de Lemoine qu'il se fit

1. Ainsi pour Chardin et Lépicié. Ainsi pour J.-Fr. de Troy et Cochin le père.

connaître vers 1725, et c'est encore en traduisant une œuvre de Lemoine (mort depuis vingt ans) qu'il acheva de donner sa mesure en 1755. L'exécution de cette planche, *Le sacrifice d'Iphigénie* (fig. 498), souleva un incident qui témoigne de la conscience scrupuleuse de l'artiste. Le tableau appartenait à un financier qui le prêta, puis le reprit, et offrit au graveur de terminer son ouvrage d'après une copie. Laurent Cars indigné fit intervenir le marquis de Marigny. Il s'en est fallu de peu que l'estampe restât à l'état de préparation à l'eau-forte (telle qu'on peut la voir au Cabinet des Estampes, côte à côte avec la planche définitive).

De l'atelier de Laurent Cars sortirent Flipart (1719-1782) et Beauvarlet (1731-1797). Tous deux eurent beaucoup de talent. Mais les critiques accusent l'un de s'être trop laissé guider par les conseils de Greuze, et l'autre d'avoir, par sa jolie planche du *Retour du bal*, favorisé le genre de la gravure « en petit », c'est-à-dire au travail si serré et si fin qu'il en devient invisible.

La gravure d'interprétation, en France, au XVIIIe siècle, compte bien d'autres noms célèbres. Il faut au moins citer encore le traducteur de Téniers et de Joseph Vernet, J.-Ph. Le Bas (1707-1783), qui vit passer dans son atelier presque tous les graveurs de France et de l'étranger, et aussi L. Lempereur (1725-1796), qui grava *Le jardin d'Amour* de Rubens avec un tel succès que, dès le premier jour, il ne s'en vendit pas moins de sept cents épreuves.

LES LIVRES DE FÊTES ET LA GRAVURE D'ACTUALITÉ. — Sous le règne de Louis XV, ainsi que sous le règne de Louis XIV, c'est principalement aux graveurs que fut confiée la mission de commémorer l'éclat des fêtes officielles et de fixer, pour la postérité, les spectacles fugitifs des plaisirs de cour.

Le plus souvent, la commande se bornait à une ou deux planches ; mais, dans certaines circonstances, il s'agissait de tout un album. La première et la plus importante des publications de cette nature fut le *Livre du Sacre* (1722), recueil de grand luxe, qui, plus tard, servit de modèle successivement pour le sacre de l'Empereur et pour celui de Charles X. Cet ouvrage fut conçu, dit l'avertissement préliminaire, afin « de contenter la curiosité non seulement des Français, mais encore des nations étrangères ». Il contient soixante-douze planches (actes divers de la cérémonie et habillements). Le dessinateur est un peintre de l'Académie, Pierre Dulin, au crayon malheureusement assez terne et gris ; les graveurs sont Duchange, Desplaces, Dupuis, Jacques Audran, Nicolas Tardieu, Jacques et François Chéreau, Nicolas de Larmessin, Nicolas Cochin, Simonneau l'aîné, Claude Drevet, bref toute l'équipe des graveurs royaux et toute l'élite du temps.

Phot. Giraudon.

FIG. 499. — CH.-N. COCHIN PÈRE (1746) : DÉCORATION DU BAL PARÉ, 24 FÉVRIER 1745, d'après Ch.-N. Cochin fils. Gravure à l'eau-forte et au burin.

Si beau et si somptueux que soit le *Livre du Sacre*, il est dépassé par les recueils publiés lors des fêtes données à Paris et à Versailles pour le mariage de « Madame première » (1739), et pour les noces successives du Dauphin avec une Infante (1745), et avec une princesse de Saxe (1747). Dans le premier, se mêlent les signatures de Jacques Blondel, de Bouchardon, de Gabriel, de Servandoni. On peut dire que ce volume marque la fin du style Régence, tandis que le style dit Pompadour s'affirme et s'étale, en ce qu'il eut de meilleur, à chaque page des deux autres recueils. Les planches des fêtes données à Versailles consacrent le mérite et la gloire des deux Cochin. Il est difficile d'y distinguer la part exacte de chacun. Tous les deux furent de merveilleux artistes, et le père s'est souvent complu à faire valoir le travail de son fils. Ainsi, dans la fameuse planche du *Bal masqué*, où, dit-on, pour la première fois, Mme de Pompadour, sous un domino, parut à la cour; ainsi, dans la page plus lumineuse encore du *Bal paré*[1] du 24 février 1745 (fig. 499).

Leur nom, Cochin, pourrait à la rigueur résumer toute l'histoire de la gravure française du XVIIIe siècle.

N. Cochin le père (1688-1754) a débuté avec le siècle, participé aux plus beaux recueils et fait preuve du talent le plus solide, le plus sûr, le plus vrai.

N. Cochin le fils (1715-1790) a, pour ainsi dire, appris la gravure au berceau, sur les genoux de sa mère, qui gravait des estampes jansénistes. Nommé dessinateur des Menus Plaisirs et mis en renom par ses triomphales planches de fêtes ou de cérémonies funèbres, il fut choisi pour donner des leçons de gravure à la favorite, puis pour accompagner en Italie et initier aux beaux-arts, que ce jeune homme allait diriger, le « frérot », Abel Poisson, futur marquis de Marigny. Au retour, sous le nom de ce ministre, Cochin fut le véritable surintendant : rien ne se décida sans son assentiment. On a vu la fortune réservée à ses petits portraits ; mais ce n'est là qu'un de ses moindres succès. C'est sur les modèles qu'il avait donnés que se réglèrent, pendant plus de vingt ans, tous les graveurs de fêtes. Ce sont ses eaux-fortes qui font la transparence des *Ports de mer* de Vernet, terminées par Le Bas. Sa renommée alla jusqu'à Pékin : il fut chargé de graver les *Conquêtes de l'empereur de la Chine*[2]. Enfin, Cochin le jeune acheva de vivre en même temps que l'art de son siècle. S'il avait, entre 1750 et 1760, aidé Caylus à prêcher l'évangile du retour à l'antique, il ne l'avait pas suivi jusqu'au bout, et, en 1790, à sa mort, il ne comprenait rien à l'art de David, pas plus d'ailleurs qu'à ce qu'il y avait de violent et de tourmenté, de pré-romantique chez le peintre Pierre, dernier directeur de l'Académie.

1. Le dessin original est au Louvre.
2. Il en dirigea seulement l'exécution.

Les Vignettes[1]. — La gravure du xviiie siècle, pour beaucoup d'amateurs, c'est d'abord, et avant tout, les *vignettes*. Jamais, à aucune autre époque, l'art d'illustrer et d'orner un texte ne fut poussé plus loin. L'image, comme l'ont si bien vu les Goncourt, « remplit le livre, déborde la page, l'encadre, fait sa tête et sa fin ». Ainsi le voulaient les contemporains. Un éditeur disait : « Donner un ouvrage sans gravures, c'est le perdre »; et, pressé de sollicitations par des auteurs impatients, Gravelot, le grand vignettiste, écrivait dans un mouvement d'humeur : « La manie des estampes est actuellement celle de la typographie..., la dépense n'y fait rien ». Cette heureuse et charmante « manie » semble avoir pris naissance au moment où le Régent eut la fantaisie de dessiner de sa main les illustrations (gravées par Benoît Audran) de la traduction de *Daphnis et Chloé*; et cette même « manie » n'avait pas cessé de sévir, quand, en 1789, les planches de Moreau le jeune firent le premier succès de *Paul et Virginie*.

Deux graveurs de grand talent ont créé le prototype de la vignette : le premier, professeur de perspective aux Gobelins, Sébastien Le Clerc, disciple attardé de Callot, fit passer le style de son maître dans les gravures de livres; et le second, Bernard Picart, retiré en Hollande pour cause de religion, fournit de 1700 à 1730 tous les éditeurs d'Europe de fleurons et d'encadrements « rocaille ». Mais c'est avec les illustrations de Claude Gillot pour les *Fables* de Houdart de La Motte (1719) que débute l'histoire des jolies images du xviiie siècle. Tout ce qu'il y a de poésie dans ce livre est enfermé dans les compositions[2] que l'humoriste et spirituel ami de Watteau a dessinées, quelquefois aussi gravées, pour ce volume.

Cochin le père a interprété, de sa pointe savante, un grand nombre de ces amusants petits tableaux. Cet artiste, et son fils après lui sont, dans le deuxième tiers du siècle, les maîtres de la vignette, comme les grands propagateurs du genre, du moins en ce qui concerne les livres de tous les jours. Le succès des volumes, qui se présentaient avec la grâce et l'élégance d'un petit maître, stimula artistes, éditeurs et public, et bientôt se préparèrent des publications d'un luxe aussi raffiné que plaisant. Le siècle en compte trois ou quatre qui, à elles seules, suffiraient pour témoigner du degré et de la qualité de l'art français du temps.

Le *Molière* de 1734 marque la première étape franchie, et quelle étape! Pour beaucoup d'amateurs, c'est le plus beau livre qu'on puisse voir. Les dessins sont de Boucher, les gravures, de Laurent Cars, et

1. On pourrait ajouter : « et la gravure de genre », car, sauf exceptions, celle-ci n'est souvent qu'une vignette de grandes dimensions, ou réciproquement, et l'une et l'autre sont conçues dans le même esprit.

2. Une partie des dessins originaux sont au Louvre.

dessins et gravures datent des jours où tous deux étaient dans la pleine vigueur de leur jeunesse et de leur génie. La seconde étape correspond à l'édition des *Fables* de La Fontaine, illustrées par Oudry[1] (1755). Les artistes choisis pour graver ces deux cent soixante-dix-sept compositions, même les médiocres comme Fessard, ont rivalisé de talent, d'éclat, de goût, de finesse. Ensuite, dans les quinze dernières années du règne de Louis XV, viennent, coup sur coup, quelques ouvrages d'une échelle moindre, mais d'une perfection plus rare et plus volontairement cherchée : *Le Décaméron* de 1757, l'édition des *Contes* de La Fontaine dite « des Fermiers généraux » (1762), la traduction des *Métamorphoses* d'Ovide de l'abbé Bannier (1767-1771). Les maîtres qui triomphent dans ces vignettes sont Gravelot, Eisen, Choffard, Marillier, De Launay, Le Mire, Baquoy, de Longueil....

Gravelot (1699-1773), fils d'un riche tailleur de Paris, reçut, comme son frère le géographe d'Anville, une solide et brillante instruction. Après une jeunesse folle et un voyage à Saint-Domingue, à demi ruiné, il passa en Angleterre ; les artistes français y étaient alors particulièrement recherchés. Gravelot y resta vingt ans, et il y eut la gloire de compter Gainsborough parmi ses élèves, dans le temps qu'il formait, au goût de Paris, les éditeurs de Londres par ses illustrations pour les romans à la mode, *Paméla* et *Tom Jones*. A son retour en France, ses yeux ne lui permettaient plus de graver, mais il dessinait toujours, et d'un trait si net et si précis que bien graver de pareils dessins était chose facile. Personne n'avait autant que lui l'art d'enfermer toute une scène de genre en un petit tableau clair et lumineux. Ses compositions étaient si jolies, que Voltaire, Rousseau, Marmontel et tous les auteurs contemporains réclamaient, pour leurs écrits, une parure donnée par cet admirable artiste. Son *Boccace*, en habits Pompadour, acheva de consacrer sa célébrité.

Eisen (1720-1778) est très différent de Gravelot, tout en étant, comme lui, un incomparable inventeur de vignettes. Il a moins de charme intime ; il est plus léger et plus frivole. C'était un de ces hommes qui doivent plus à la nature qu'à l'étude, et qui souvent cherchent l'inspiration dans l'inconduite. Mais ce Watteau de l'illustration a tracé de merveilleuses images qui ravissent par une délicate harmonie faite de la grâce souple des lignes et de la douceur veloutée des modelés. Nul ne s'étonne de voir le portrait d'un tel artiste faire pendant à celui de La Fontaine dans l'édition des Fermiers généraux ou d'entendre Grimm proclamer que les gravures d'Eisen « font passer les mauvais livres ».

L'*Ovide* de l'abbé Bannier (une entreprise de Basan) emprisonnait

1. Les dessins d'Oudry étaient à Reims, dans la Collection Rœderer ; ils sont passés en Amérique.

les illustrateurs dans les données de la mythologie : la tradition fixait les habits, les gestes, le cadre et les accessoires. L'art d'Eisen, le principal dessinateur, et celui des graveurs Le Mire, Le Veau, Rousseau, Choffard furent assez grands pour les élever au-dessus du poncif. Leurs planches ont une fraîcheur d'idylle.

La dernière étape de la vignette, c'est le triomphe, à la fois comme dessinateur et comme graveur, de l'artiste de génie qui personnifie l'estampe du temps de Louis XVI, de Moreau le jeune (1741-1814). Les illustrations du premier tome des *Chansons* de Benjamin de Laborde sont un enchantement pour les yeux. Si les compositions de Moreau pour le *Monument du costume* sont plus célèbres, plus amusantes, plus pimpantes même, d'autres mains les ont terminées ; elles ne présentent donc pas l'intérêt des figures originales des *Chansons*.



Phot. Giraudon.

Fig. 500. — Moreau le jeune (1772) : La Foire de Gonesse, d'après lui-même. Gravure à l'eau-forte et au burin.

Moreau apporta dans l'art du XVIIIe siècle une note nouvelle, aussi bien dans ses vignettes que dans ses grandes compositions, et par sa manière de graver autant que par son dessin. Il eut une vision très personnelle. Il était disciple et admirateur passionné de Rousseau ; ses images champêtres le font bien voir. On y trouve un sentiment, jusque-là jamais traduit sur le cuivre, de la nature, de sa beauté « toute nue ». Les feuilles semblent bruire dans le vent, l'orage gronder, et une légère rosée mouiller l'atmosphère. Dans les planches des *Chansons* de Laborde, à côté des vieux thèmes de *La toilette* et de *La sérénade à l'espagnole*, figure un sujet nouveau, celui des plaisirs qui réunissent nobles et vilains : *La fête du seigneur*, *La foire de Gonesse* (fig. 500).

Le talent de Moreau le jeune paraît inspiration pure; cependant ce n'est qu'au prix de longs et pénibles efforts que cet artiste parvint à la grâce aisée, à la souple élégance qui font son charme. Dans l'atelier de Le Bas, ses camarades l'appelaient « le bœuf », tant ils le trouvaient laid, épais, lourd et lent. Le maître, plus clairvoyant, devina le papillon dans la chrysalide et sut pousser Moreau dans sa véritable voie, qui était de composer de beaux dessins et de graver sur cuivre des préparations à l'eau-forte plus belles encore.



Phot. Giraudon.

Fig. 501. — Gabriel de Saint-Aubin (1776) : « Conférence des Avocats », d'après lui-même. Gravure à l'eau-forte.

La Fantaisie. — Tous les artistes cités jusqu'ici, comme tous ceux aussi qui se confinèrent dans la gravure d'ornement ou d'architecture, relèvent des écoles à la mode, c'est-à-dire des formes d'art aimées et appréciées en leur temps. A côté, en marge, sans parler des nombreux amateurs qui égratignèrent une planche avec habileté ou maladresse, le XVIIIe siècle a compté quelques talents indépendants, doués d'une originalité très particulière. Certains caricaturistes ont, plus ou moins spirituellement, commenté l'affaire Law et celle de la Bulle Unigenitus. Mais surtout il y a deux graveurs qui échappent à toute catégorie. Caylus, grand seigneur, intelligent et instruit, dans les trois mille pièces de son œuvre, ne s'est visiblement soucié que de ses amitiés artistiques ou de sa passion pour l'archéologie. Gabriel de Saint-Aubin, type parfait du bohème, en s'amusant, en suivant sa seule fantaisie, est parvenu à une manière géniale. La grande occupation de sa vie fut de griffonner, sur

le papier ou sur le cuivre, des scènes et des choses de la vie de Paris : *Promenade du bœuf gras, Tonneau d'arrosage aux Tuileries....* Puis il eut le singulier caprice de se complaire à des tirages confus, brouillés, noirs et comme salis. Pour les contemporains, c'était s'éloigner du bon sens et du bon goût, et Gabriel de Saint-Aubin resta incompris. Pour les gens d'aujourd'hui, être sorti de la netteté et de la propreté, chères aux autres graveurs, c'est déjà un premier mérite. En réalité, Gabriel de Saint-Aubin s'est acharné à la recherche des jeux de lumière, et, de retouches en retouches, il a obtenu d'admirables effets d'éclairage, comme dans sa *Conférence des avocats* (fig. 501).



Phot. Giraudon.

Fig. 502. — Louis-Marin Bonnet (1769) : Tête de Flore (Mlle Boucher), d'après Boucher. Gravure en manière de pastel.

La Gravure en couleurs. — L'inventeur de la gravure en couleurs, Christophe Le Blon, tenta vainement d'exploiter sa découverte en Angleterre[1]; il fit faillite, reprit sa vie errante, et, finalement, vint se réfugier à Paris. C'est là qu'il donna en 1738 la meilleure de ses gravures : un portrait de *Louis XV*, qui, vu à distance, semble une véritable peinture à l'huile. La réussite fut si complète que des jaloux parlèrent de supercherie et que d'autres accusèrent Le Blon de ne devoir le succès de son procédé qu'à un perfectionnement de son système, imaginé par un de ses apprentis. Découragé et usé par les déceptions et par les persécutions, Christophe Le Blon mourut à l'hôpital en 1741.

Le point faible de sa découverte, c'était le grand soin que demandait la taille des planches en manière noire, et c'était également le très petit nombre de tirages que ces planches pouvaient comporter. Mais le principe était juste, — il est encore la base de toute impression en couleurs; les graveurs de 1750 en eurent bien vite le sentiment. La prétention au « colorisme » se fit moins ambitieuse. Vers 1758 Cochin disait en parlant des efforts en ce sens : « On m'objectera... qu'il est impossible d'imiter les couleurs, vu que l'on n'a que du blanc et du noir. Mais, quand je

1. Voir plus haut, p. 800.

parle de les imiter, je ne prétends pas faire une distinction du vert au bleu, du jaune au rouge..., mais seulement en imiter les masses, comme ont fait avec succès Worstermann, Bolswert.... »

Et, quand Dagoty eut corrigé « le monstre » des trois planches par la superposition d'une quatrième planche tirée en noir, quand Demarteau eut prouvé, par d'admirables fac-similé de dessins de Boucher, toutes les ressources de la « manière de crayon », alors commença le règne de la gravure en couleurs.



Phot. Giraudon

Fig. 503. — L.-Ph. Debucourt (1788) : Les Bouquets, ou la Fête de la Grand'maman, d'après lui-même. Gravure en couleurs.

Louis-Marin Bonnet (1743-1793?) adressa en 1769 au service des Menus Plaisirs une courte note accompagnée de planches et portant ce titre : *Le pastel en gravure inventé et exécuté par Louis Bonnet... composé de huit épreuves qui indiquent les différents degrés*. Ces huit épreuves étaient les huit états successifs d'une *Tête de Flore*, dont le dernier (fig. 502) reproduisait, avec une curieuse exactitude, un pastel de Boucher (aujourd'hui au Louvre)[1]. L'année suivante le *Mercure* du mois de mai annonçait à ses lecteurs que Bonnet avait gravé en couleurs un petit portrait de la *Dauphine* (Marie-Antoinette), « une jolie miniature que l'on peut placer dans une boîte grande ou petite... ».

La gravure en manière de pastel n'eut pas beaucoup d'adeptes; la vogue alla de préférence à l'*aquatinte*, découverte presque dans le même temps. L'inventeur Janinet (1752-1813) est connu autant par sa passion malheureuse pour l'aviation naissante que par les jolies planches qu'il a « mises au jour ». Son œuvre comprend deux catégories de pièces : des scènes de mœurs, d'après les petits maîtres du moment, Baudoin,

1. Il représente très probablement Mme Baudouin, une des filles de Boucher.

Lavreince..., et des portraits de belles blondes, aux cheveux vaporeux, aux yeux bleus, au teint rose, telles que la *Reine Marie-Antoinette*, la modiste *Mlle Bertin*, ou *Mlle Duthé*. Il est visible que ces gravures aux apparences d'aquarelles ont été obtenues par la superposition de planches gravées au lavis. Mais dans quel ordre se faisait l'impression? Janinet ne l'a pas dit.

Debucourt (1755-1832) a plus jalousement encore gardé son secret. Ce n'est que par sentiment que les gens du métier ont cru pouvoir dire qu'il était allé jusqu'à se servir de dix planches pour obtenir telle ou telle des merveilleuses planches qui mettent son œuvre hors de pair. Ses estampes se distinguent entre toutes par un sens profond de la couleur, qui n'appartient qu'à un peintre né. Peintre, Debucourt l'était en effet; au sortir de l'atelier de Vien, il s'était spécialisé dans de jolis petits tableaux de genre. Il avait près de trente ans, quand les succès de Janinet lui inspirèrent le désir de faire, lui aussi, des aquatintes. Il débuta par un coup de maître : *Le menuet de la mariée*. Puis, de 1785 à 1792, il donna chaque année un petit chef-d'œuvre. Debucourt se traduit lui-même, et il a le don des compositions harmonieuses. Détails, tons, expressions, tout est juste dans ses gravures. De plus, quelquefois, il sait faire vibrer une note émue et d'une intimité charmante, ainsi dans *Le Jour de l'An*, ou, mieux encore, dans *Les bouquets* ou *La fête de la grand'maman* (fig. 505).

Debucourt dépassa de beaucoup le XVIIIe siècle, il survécut même à la Restauration, et jusqu'à sa mort il travailla. Son œuvre, comme celui de Moreau le jeune, est pour ainsi dire coupé en deux par la Révolution. Le changement presque complet qui s'observe brusquement dans la manière de ces artistes ne semble pourtant provenir ni de leurs opinions, ni d'un amoindrissement subit de leurs talents; il faut probablement l'attribuer aux circonstances économiques alors très peu favorables à la pratique de leur art.

II. ÉTRANGER

La part de la France est tellement prépondérante dans l'évolution de la gravure entre 1701 et 1790 que l'histoire de l'estampe étrangère n'est le plus souvent que celle de l'influence française à l'étranger. Il y a pourtant quelques brillantes exceptions qui sont très représentatives du pays et des milieux où elles se produisirent.

ALLEMAGNE. — La gravure allemande avait tant décliné depuis le XVIe siècle qu'en 1787 le mot : « c'est de l'art d'Augsbourg », était passé en dicton au sens où l'on dit aujourd'hui : « c'est de l'art munichois ». Il fallait que ce fût bien l'expression de la réalité, puisque l'aveu en vient

précisément d'un graveur né à Augsbourg. Pendant tout le XVIIIe siècle, dans les grandes ou petites cours germaniques, le goût français s'est imposé en matière d'estampes comme en peinture et en architecture. Les artistes « en herbe » accourent à Paris, ou y sont envoyés pour s'instruire, et à leur retour — s'ils veulent revenir — ils sont, de préférence à tout autre, choisis pour diriger les académies de leur pays ou recevoir les commandes de leurs souverains. C'est pendant leur séjour en France qu'a commencé la réputation des grands portraitistes Schmidt et J.-G. Muller. Il en est de même pour les paysagistes Weirotter et Weisbrodt. La *Galerie de Dresde*, seule publication comparable aux grands recueils français, a été conçue à l'imitation de ceux-ci ; les planches (du moins celles des deux premiers volumes) ont été le plus souvent exécutées sur les bords de la Seine et par les mains habituées à de semblables travaux. Les *Poésies* de Frédéric le Grand furent, en pleine guerre de Sept Ans, ornées de vignettes par Meil (1732-1805), qui s'y était préparé en copiant en réduction toute la série des planches du *La Fontaine* d'Oudry. Seuls peuvent vraiment représenter l'art allemand les deux Bernigeroth, l'animalier Ridinger, et Bause, et Chodowiecki. Encore Bause (1738-1814) était-il en correspondance avec les graveurs de Paris et sollicitait-il leurs conseils. Quant à Daniel Chodowiecki (1726-1801), d'abord il est né d'un père polonais et d'une mère fille d'un réfugié français ; ensuite, s'il est vrai qu'il n'a eu aucun maître, s'il « s'est formé lui-même », comme il le disait, il est visible qu'il a dû regarder et copier beaucoup de vignettes de Cochin ou de Gravelot. Il n'en a pas moins su tirer, de cette inspiration, une note très personnelle et un talent d'illustrateur digne du pays et du temps de Gœthe et de Schiller.

Angleterre. — L'histoire de l'estampe anglaise au XVIIIe siècle débute avec les Français N. Dorigny, Baron, Scotin, Vivarès, Ravenet, Gravelot, Aliamet, Canot, Truchy, et elle se poursuit avec des maîtres formés à l'école de la France, le portraitiste R. Strange (1723-1792), le paysagiste Woolett (1735-1785) et Ryland (1732-1783), le meilleur des traducteurs de Boucher. Mais là n'est point la véritable Angleterre : elle est dans les images de Hogarth [1], qui a créé la gravure satirique à tendance moralisatrice et y a apporté la note aiguë de son réalisme profond ; elle est surtout dans les planches des graveurs en manière noire. Un historien d'art, cosmopolite s'il en fut, Huber, pouvait écrire, en 1787, avec la plus juste exactitude, à propos de cette manière : « Quoique les Anglais n'en soient pas les inventeurs, ils l'ont portée de nos jours à un point de

1. Voir ci-dessus, p. 632 et suiv.

perfection dont on ne la croyait pas susceptible. De là elle a mérité d'être appelée la *manière* anglaise ».

Par ses qualités spéciales, et même par ses défauts, ce procédé semble avoir été découvert tout exprès pour la traduction sur le cuivre des grands peintres créateurs de l'école britannique. Si la pratique en est encore incertaine et comme timorée avec J. Smith (1654-1719), elle devient déjà très sûre avec J. Mac Ardell, et elle touche à sa perfection à l'heure où il faut interpréter Reynolds. Certains des graveurs de ce maître se sont tellement assimilé son style que l'étude de l'estampe et celle du tableau sont inséparables, comme pour Watteau et les *Recueils*



Phot. Giraudon

FIG. 504. — Richard Earlom (1773?) : Concert d'oiseaux, d'après Mario dei Fiori (Fr. Snyders?). Gravure à l'eau-forte et en manière noire.

de Jullienne. Là est le grand mérite de Valentine Green (1739-1813) ou encore des trois artistes du nom de Watson. Et la même chose serait à répéter pour les traducteurs des autres grands maîtres anglais du temps de Georges III. Quoique, au dire de quelques critiques, la manière noire soit un genre impersonnel qui ne permet pas de distinguer la touche particulière de ceux qui gravent ainsi, deux artistes entre tous excellèrent à tirer de ce sombre procédé tout ce qu'il peut comporter de lumineux. Ils ont véritablement fait « de la nuit poindre le jour ».

R. J. Smith (1740-1812) fut peintre et le montra dans des interprétations de Reynolds et de Romney, où il renforça souvent les travaux du berceau et du grattoir par des précisions obtenues à l'eau-forte. Richard Earlom (1728-1800) en usa de même. C'est le plus original des graveurs

en manière noire. Dans la note obscure, il est allé jusqu'à montrer véritablement des ténèbres dans la *Bethsabée et Abisaag*. Dans la note claire, il a exécuté de véritables tours de force; ses fameuses planches de fleurs d'après Van Huysum en sont la preuve, et le *Concert d'oiseaux*, d'après Mario dei Fiori[1] (fig. 504), où chatoie la queue d'un paon, où brille l'aile d'un colibri, est d'une réussite non moins extraordinaire. Peut-être cet artiste dut-il un peu de cette entente de la lumière au fait d'avoir gravé le *Livre de vérité* de Claude Lorrain? Le grand éditeur de Londres Boydell disait dans une notice placée en tête du grand recueil anglais de ce temps, la *Houghton Gallery*, que les gravures d'Earlom surpassaient tout ce que l'on avait encore vu en ce genre.



Phot. Giraudon.

Fig. 505. — C. Ploos van Amstel (1782) : Plaisirs d'hiver, d'après Avercamp. Gravure en couleurs.

Si nationale que fût devenue, en Angleterre, la manière noire, elle eut à subir, vers la fin du XVIII[e] siècle, la très forte concurrence de la *gravure au pointillé*. Ce genre nouveau fut apporté à Londres vers 1765, par un artiste italien, Bartolozzi (1735-1813). Cette technique lui avait paru particulièrement apte à rendre la grâce un peu fade des compositions de Cipriani et d'Angelica Kaufmann, tout autant que le charme plus réel de la *Vénus couchée* d'Annibal Carrache. Le pointillé ne tarda pas à jouir d'une vogue extraordinaire, en noir comme en couleurs.

Hollande. — La grande période de la gravure hollandaise, comme de la gravure flamande, c'est le siècle de Rubens et de Rembrandt; le XVIII[e] ne compte pour ainsi dire pas dans leur histoire. La Hollande conserve pourtant quelques graveurs de talent exceptionnel; mais ici encore et toujours c'est le goût français qui domine avec les nombreux élèves formés par Bernard Picart entre 1710 et 1730. Deux graveurs

1. L'attribution à Mario dei Fiori est celle du XVIII[e] siècle. Aujourd'hui, à l'Ermitage, cette peinture est classée dans l'œuvre de François Snyders.

échappent à cette influence : Houbraken (1698-1780), buriniste et aquafortiste, dont les portraits ont gardé quelque chose de la saveur des maîtres du passé, et Ploos van Amstel (1732-1800), un collectionneur d'Amsterdam, qui publia un petit album unique en son genre (quarante-six planches tirées à cent exemplaires). « Sa manière, dit un contemporain, surpasse tout ce qu'on a fait dans ce goût en rendant, par la combinaison des différentes sortes de gravures et d'impressions, tous les dessins au crayon, à l'encre de la Chine, au bistre et en couleur, avec une perfection à tromper les plus fins connaisseurs. » Et un critique d'art de 1779 confirme l'effet obtenu : « On s'imagine avoir sous les yeux les originaux mêmes ».

Cette parfaite imitation frappa tout le monde ; ce fut au point de rendre nécessaire pour l'artiste la précaution d'apposer ses armoiries au verso de ses planches, afin d'échapper à l'accusation d'avoir contrefait les anciens dessins de maîtres qu'il se plaisait à reproduire. En dépit de cette marque distinctive, les connaisseurs d'aujourd'hui s'y trompent encore, comme ceux d'autrefois, qu'il s'agisse d'une aquarelle de Van Ostade, d'une sanguine de Gérard Dou, ou de dessins légèrement relevés de couleurs. Parmi ces extraordinaires fac-similé, l'un des plus réussis est un paysage, *Plaisirs d'hiver*, gravé d'après un artiste peu connu, Avercamp (fig. 505).



Phot. Giraudon

FIG. 506. — Dominique Tiepolo (1755) : La Fuite en Égypte, d'après lui-même. Gravure à l'eau-forte.

ITALIE. — Il n'y a que l'Italie qui, au XVIIIe siècle, n'ait pas subi l'emprise de la gravure française, encore faut-il dire emprise et non influence. Les graveurs italiens que leurs contemporains ont le mieux compris, ce ne sont pas les hardis novateurs sortis de l'école vénitienne ; ce sont Porporati (1741-1816), qui fut l'élève de Beauvarlet, Volpato (1738-1822), qui, pour achalander ses premiers travaux, les signait de la traduction française de son nom, *Renard*, et Morghen (1758-1833), dont les ascendants avaient longtemps vécu à Montpellier. Ces trois artistes sont, avec des nuances distinctives, de parfaits graveurs, au burin souple, élégant, un peu froid. Leur seul défaut est de manquer d'accent.

L'œuvre gravé de J.-B. Tiepolo paraît bien peu de chose, comparé à son œuvre peint[1]; mais, en maniant la pointe, le dernier des grands Vénitiens a su, plus encore que Canaletto, donner une formule nouvelle de l'eau-forte, en faire une fantaisie de peintre, un croquis illuminé et comme ensoleillé par la pratique de tailles non croisées. Les fils de Tiepolo, Dominique et Laurent, gravèrent de la même manière et le plus souvent d'après lui. Dominique (1726-1804), le plus original des deux, a résumé en quelque sorte le style des Tiepolo dans une suite de fraîches et très orientales variations sur la *Fuite en Égypte* (fig. 506). Le soleil y



Phot. Giraudon

Fig. 507. — Gio. Batt. Piranesi (1762?) : Thermes de Dioclétien, d'après lui-même. Gravure à l'eau-forte.

est le grand metteur en scène et semble véritablement avoir collaboré avec le graveur.

Tout est clair et blanc sur une planche de Tiepolo; tout est noir chez Piranèse, et pourtant l'effet de lumière est plus éblouissant encore. Cet artiste a compris l'eau-forte comme une peinture, et cette peinture comme l'expression, le cri de son âme ardente et passionnée, violente et emportée.

Piranèse[2] (Giovanni-Battista Piranesi, 1720-1778) est un Vénitien, mais il étouffe à Venise; il s'évade et accourt dans sa véritable patrie, Rome; il ouvre son Tite-Live, qui est sa Bible, à lui, et il ressuscite la

1. Voir tome VII, 1re partie, p. 225 et suiv.
2. Voir sa statue, tome VII, 1re partie, p. 180.

Rome antique dans des planches immortelles. Possédé de ce « démon romain » dont parle le sonnet de Du Bellay, il fait revivre

> L'antique orgueil qui menaçait les cieux,
> Ces murs, ces arcs, ces thermes et ces temples.

Il lui suffit de souligner, sous l'angle le plus propice, avec l'éclairage le plus intense, la masse imposante du Colisée, des Thermes de Dioclétien (fig. 507)..., ou de quelque autre ruine splendide.

La technique de Piranèse a été qualifiée d'incantation magique; elle consistait dans le retour au vieux vernis sec de Callot (alors abandonné de tous les graveurs) et dans l'art de savoir accumuler morsures sur morsures, travaux sur travaux. Les noirs profonds accentuaient la lumière; un ciel nuageux rendait les rayons du soleil plus brillants et plus pénétrants.

C'est ce prodigieux graveur qui, en faisant frissonner son temps au souvenir de la « grandeur romaine », ramena le premier l'art à l'imitation de l'antique et fut ainsi le véritable créateur du style de la Révolution et de l'Empire.

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages généraux. — Voir les bibliographies des chapitres de l'histoire de la Gravure au XVIe siècle, tome V, première partie, p. 421, et au XVIIe siècle, tome VI, deuxième partie, p. 873.

Procédés. — Voir la bibliographie donnée dans l'ouvrage de FR. COURBOIN, *Graveurs et Marchands d'estampes*, Paris, 1914.

France. — Voir la bibliographie ci-dessus indiquée, et celle du chapitre sur la Peinture française du XVIIIe siècle, tome VII, première partie, p. 152.

Étranger. — L. DUSSIEUX. *Les artistes français à l'étranger*, 3e éd., Paris, 1876. — J. LEWINE. *Bibliography of the Eighteenth century art and illustrated books in Eng'ish and French*, Londres, 1898.

Allemagne. — J. G. WESSELY. *Schmidt*, Hambourg, 1887. — KEIL, *Katalog.... von Bause*, Leipzig, 1849. — THIENEMANN. *Riddinger*, Leipzig, 1856-1862. — ENGELMANN. *Daniel Chodoviecki*, Leipzig, 1857-1860. — TH. MURCHALL VIEBROCK. *D. Chodowiecki*, Munich, 1920.

Angleterre. — J. BOYDELL. *Catalogue....*, Londres, 1779-1783. — S. COLVIN. *Guide to an exhibition of Mezzotint Engraving*, Londres, 1905. — ED. GOSSE. *Peintres et graveurs anglais du XVIIIe s.*, Paris, 1906. — DOBSON et ARMSTRONG. *Hogarth*, Londres, 1902. — A. WITTHMANN. *The masters of Mezzotint*, Londres, 1898-1904. — TUER. *Bartolozzi*, Londres, 1882.

Hollande. — A. VER HUELL. *Houbraken*, Arnheim, 1875. — HUFFEL. *La technique de Ploos van Amstel*, Amsterdam, 1912.

Italie. — MOLMENTI. *Tiepolo*, Paris, 1911. — H. FOCILLON. *Gio.-B. Piranesi*, Paris, 1918.

CHAPITRE XVIII

LA TAPISSERIE AU XVIIIE SIÈCLE[1]

On peut dire, sans partialité, qu'au xviiie siècle la tapisserie est surtout un art français. Plusieurs nations étrangères le reconnaissent en faisant désormais du mot *Gobelins* le synonyme d'ouvrages de haute ou de basse lisse. Mortlake n'est plus; la glorieuse industrie flamande agonise; l'Italie se borne à quelques essais, sans parvenir à créer chez elle une tradition; l'Allemagne et la Russie, quand elles veulent fonder des manufactures, font venir des maîtres de France; l'Espagne tente tardivement de rivaliser avec nous. Cependant les œuvres des Gobelins, de Beauvais et d'Aubusson, recherchées dans toute l'Europe, contribuent au renom de nos artistes et à la diffusion de leur goût.

Comment ne plairaient-elles pas? Jamais la tapisserie française n'a été plus brillante, plus variée, plus aimable, jamais elle ne s'est pliée plus docilement aux exigences et aux modes d'une société plus raffinée. Peu ou point de tentures religieuses: les églises en sont pourvues et n'ont, pour leurs cérémonies, qu'à puiser dans leurs vieux trésors. On ne raconte plus, en haute lisse, les grands événements d'un règne : c'est une entreprise de trop longue haleine, et la recherche du plaisir l'emporte sur les pensées de gloire. Si l'on tisse encore quelques amples tentures inspirées de l'histoire antique, profane ou sacrée, c'est, semble-t-il, par simple respect d'une tradition. Où les placer? Celles qui existent déjà suffisent aux besoins des palais, et d'ailleurs la galerie d'apparat tend à disparaître. Pour les maisons de plaisance, pour les hôtels, pour des appartements de belles dimensions encore, mais moins vastes et solennels que ceux du grand siècle, ce que l'on attend des tapissiers, ce sont des arabesques ou des tableaux de laine, qu'encadreront de fines boiseries

1. Par M. Léon Deshairs.

dorées et dont les motifs principaux, rappelés sur les écrans et sur les sièges, feront plus accueillant et plus gai le mobilier des salons. Enfin, poussés par une fatalité qui domine l'histoire de leur art, les ouvriers de haute ou de basse lisse chercheront de plus en plus, dans leurs tapisseries tendues aux murs comme des toiles, à reproduire toutes les nuances de leurs modèles, à donner l'illusion de la peinture. C'est à Beauvais que nous suivrons d'abord cette évolution : plus indépendante du pouvoir central que celle des Gobelins, la manufacture de Beauvais était aussi plus docile à la mode qu'elle devait flatter pour vivre.

Beauvais. — Fondée, peu après les Gobelins, par Louis Hinart qui la dirigea de 1664 à 1684, la manufacture de Beauvais était, nous l'avons dit, une entreprise privée, subventionnée par le roi, mais qui devait surtout, pour se soutenir, compter sur les achats des riches particuliers et des cours étrangères. Quand, par mesure d'économie, la Manufature royale des meubles de la couronne fut fermée (1694 à 1699), Beauvais continua son travail et recueillit quelques artisans des Gobelins. C'était le temps où Philippe Béhagle, successeur de Louis Hinart, commençait à faire interpréter dans ses ateliers les compositions de Jean Bérain. Il mourut en 1705, laissant une situation fort obérée et qui alla s'aggravant jusqu'en 1711, sous la gestion de sa veuve et de l'aîné de ses fils. Nouvelles espérances, nouveaux déboires sous l'administration des frères Filleul (1711-1722), qui s'attachèrent en 1721, comme peintre ordinaire et professeur du cours de dessin pour les apprentis, Jacques Duplessis, décorateur à l'Opéra. De Mérou (1722-1734) fut, à ses débuts du moins, un peu plus heureux. Il avait des dépôts non seulement à Paris, mais à Leipzig et à Ratisbonne. Mais le prix de ses ouvrages étant trop élevé, il se voyait réduit à les vendre à perte. Les dernières années de son administration furent désastreuses. A la suite d'une enquête du contrôle général des finances, de Mérou fut destitué et condamné à rembourser au roi la somme de dix-huit mille livres qu'il avait reçue à titre d'avances.

Cinq candidats sollicitèrent sa succession, car on avait foi, malgré tout, aux destinées de Beauvais. Besnier et Oudry l'emportèrent, et, grâce à cette heureuse association d'un administrateur et d'un peintre (1734-1755), la manufacture devint si prospère que les entrepreneurs des Gobelins furent jaloux de ses succès. Nicolas Besnier, homme rompu aux affaires, était « écuyer, conseiller du roi et de la ville de Paris et ancien échevin de ladite ville ». Quant à Jean-Baptiste Oudry, professeur à l'Académie de Saint-Luc et membre de l'Académie royale de peinture, il n'était pas un inconnu pour les tapissiers. Depuis huit ans déjà il exerçait à Beauvais la direction artistique, y ayant été attaché comme peintre de modèles, en remplacement de Duplessis, par arrêt du conseil rendu en

1726, sur la proposition d'un haut personnage qui l'avait en amitié : Fagon, conseiller d'État, second fils du fameux médecin de Louis XIV. D'autre part, dès 1733, ses *Chasses de Louis XV* avaient été mises sur les métiers aux Gobelins, où il allait bientôt être chargé de la surveillance générale des travaux. Besnier résidait à Beauvais. Oudry n'y faisait que les visites nécessaires. Au temps de de Mérou, il recevait des appointements fixes de trois mille cinq cents livres, en échange de quoi il était tenu de fournir, tous les trois ans, huit grands modèles de la dimension des tapisseries, constituant soit une seule tenture de vingt-huit aunes de cours, soit deux petites tentures de quatorze aunes, en quatre pièces, d'un placement plus facile. Associé à Besnier, il conserva les mêmes obligations et avantages, mais il fut, en outre, intéressé aux bénéfices, sans toutefois être responsable des risques de l'entreprise.

Méthodique et réfléchi, Oudry n'était pas homme à rien laisser au hasard. Il s'attacha donc, dès le début, au recrutement et à l'instruction des apprentis. Il réorganisa et rendit obligatoire pour tous les ouvriers l'école de dessin fondée par Behagle. Bien mieux, en 1750, pour développer le goût des arts parmi les jeunes gens de Beauvais et susciter des vocations, il fonda, dans les locaux de la manufacture, une école de dessin publique et gratuite, indépendante de la première. Mais c'est surtout par la création et le choix judicieux de nouveaux modèles qu'Oudry fit la fortune de ce que Voltaire appelait son « royaume », et la sienne du même coup.

Les modèles avaient toujours été, pour les entrepreneurs, une source de grands soucis et une lourde charge. Le goût des *chinoiseries* aidant, les frères Filleul avaient eu quelque succès en éditant une *Tenture chinoise* en six pièces, d'après les cartons de Vernansal, ancien élève de Le Brun, aidé pour les fleurs, les paysages et les accessoires décoratifs par Blin de Fontenay et Du Mons. Ils avaient aussi mis sur leurs métiers *Les Métamorphoses d'Ovide*, d'après Houasse. A ces compositions qu'il continua à reproduire, de Mérou ajouta quelques modèles nouveaux. Une des tentures dont il montrait le plus de satisfaction était l'*Ile de Cythère ou Temple de Vénus*, « où toutes les nations des deux sexes s'assemblent », six panneaux d'après Jacques Duplessis. Rien de Watteau, malgré le titre. Une figuration théâtrale, un coloris fin, une certaine grâce annonçant Boucher, mais avec un art de composition beaucoup moins savant, aisé et hardi. Dans son *Observation* du 3 février 1731, de Mérou proposait de « remonter le grand dessin de l'Ile de Cythère, pour le compte de Sa Majesté, étant un présent digne d'être fait aux princes et aux ambassadeurs étrangers, en attendant que le sieur Oudry puisse avoir le temps de faire un dessin d'histoire que nombre de personnes demandent de cette manufacture, comme un *Télémaque*, pour l'Étranger,

en quatre ou huit pièces; au défaut, les *Quatre Saisons*, les *Quatre Éléments*, ou un beau *Port de mer*, avec figures... ».

Oudry eut des inventions plus originales. Soit qu''il ait simplement suivi son goût personnel, soit qu'il ait compris ce que voulait son temps, c'est un fait que, sous sa direction, la manufacture de Beauvais se fit une spécialité de la production d'œuvres agréables, à l'échelle des appartements nouveaux. Elle renonça aux encombrantes tentures allégoriques ou historiques et ne tenta guère de suivre les Gobelins qu'en une occasion, lorsque ses tapissiers exécutèrent pour M. de Durfort, d'après les cartons de Natoire, une *Histoire de Don Quichotte* (1735-1744), aujourd'hui conservée dans l'ancien archevêché d'Aix-en-Provence. Encore le *Don Quichotte* de Natoire, suite de tableaux adroitement brossés, mais d'un dessin assez vulgaire, et les fines compositions de Charles Coypel, présentées aux Gobelins dans d'opulents *alentours*, n'ont-ils de commun que le sujet. Oudry développa la fabrication des tapisseries de meubles, canapés, fauteuils, écrans. Un bon sens étroit en a médit. Le critique qui dénonce le ridicule de ces oiseaux, de ces fleurs, de ces amours sur lesquels un hôte est invité à s'asseoir, méconnaît les droits de la fantaisie; il oublie, au surplus, un point : c'est que ce vivant et chatoyant décor est fait pour l'œil qui le regarde et non pour le corps qui l'opprime. Quant aux tentures dont les modèles sont de la main même d'Oudry, on y retrouve son réalisme mesuré de peintre d'animaux et de paysages. Elles témoignent aussi de sa facilité de travail, car elles sont nombreuses. Sous l'administration de de Mérou, Oudry peignit pour Beauvais *Les chasses nouvelles*, en six pièces (1727), *Les amusements champêtres*, en huit pièces (1730), *Les comédies de Molière* (1731 à 1732), quatre panneaux justement célèbres, dont trois, qui figuraient autrefois parmi les richesses de la Collection Rodolphe Kann, ont été offertes par M. Pierpont Morgan au Metropolitan Museum de New York. Au temps où il partageait avec Besnier la direction de la manufacture, il fit tisser, d'après ses tableaux : *Les Métamorphoses d'Ovide* (1734), huit pièces en partie reproduites à Aubusson, par F. Piqueaux, en 1771 ; *Les Verdures fines* (1735), dix pièces désignées par l'animal qui caractérise chacune d'elles; enfin, à partir de 1736, vingt et une pièces en hauteur inspirées des *Fables* de La Fontaine et dont le succès fut si grand qu'elles ont, pendant plus de quarante ans, défrayé les ateliers.

Oudry eut un autre mérite. C'est lui qui assura à Beauvais la collaboration du peintre dont les œuvres, traduites en laine, représentent la tapisserie du XVIII[e] siècle en ce qu'elle a de plus neuf et de plus séduisant : c'est lui qui demanda des modèles à Boucher, et cela bien avant que ceux qui présidaient aux destinées des Gobelins eussent compris de quel secours pouvait leur être l'aimable génie de ce décorateur. Une impres-

sion de lumière, de douceur de vivre, de joie sans pareille se dégage des suites fameuses, et maintes fois rééditées, que Boucher composa entre 1736 et 1754 pour la manufacture de Beauvais : *Les Fêtes italiennes*, l'*Histoire de Psyché*, la *Tenture chinoise*, que nous retrouverons, librement modifiée, à Aubusson, *Les Amours des Dieux*, *La Noble pastorale*. Devant ces riants décors où l'imagination est reine, qui songerait à faire grief au peintre de ses arbres bleus, de ses bergers d'opéra, de ses draperies capricieusement froissées, de toutes les libertés enfin qu'il prend avec la nature? Arbres d'Italie ou de France, colonnes de temples en ruine, fon-



Phot. Alinari

Fig. 508. — *Les Amours des Dieux*. Bacchus et Ariane. Tapisserie de Beauvais, d'après Fr. Boucher.
(Palais du Quirinal, Rome.)

taines d'amour, roseaux, rochers, nuages, courbes délicates d'un corps d'enfant ou de femme, tout lui est prétexte à de souples arabesques, à d'harmonieux contrastes de lignes, à des bouquets de gaies couleurs dont la franchise a servi les tapissiers bien mieux que les teintes rompues et savamment dégradées d'Oudry. Notons que, dans ses tapisseries, Boucher, virtuose du nu, s'est généralement gardé d'abuser du nu aux nuances trop fugitives. Les bleus, les roses, les orangés fleurissent, sans fadeur ni froideur, ses pastorales et ses scènes de mythologie galante. Et, si quelques demi-teintes des carnations et des ciels, quelques lumières glissant sur les draperies ont passé, elles se sont muées en des blancs d'une qualité indéfinissable, laiteux, rosés, dorés, qui répandent partout leur clarté.

Besnier meurt en 1753, Oudry en 1755. L'élan étant donné et la réputation de Beauvais bien établie, la tâche fut relativement aisée pour leurs

successeurs, André Charlemagne Charron (1755-1780) et de Menou (1780-1793) qui joignit à la fabrication des tapisseries celle des tapis dans le genre de la Savonnerie. Mais le choix des modèles suit les changements du goût. En 1761, six ans seulement après la mort du peintre des *Fables*, M. de Trudaine, le nouveau contrôleur des finances, chargé des manufactures, engageait Charron à vendre à l'encan des esquisses d'Oudry et à envoyer à Aubusson plusieurs suites de ses tableaux, « tant parce qu'elles ne sont pas d'un goût moderne que parce qu'elles sont inférieures par le dessin et par le coloris aux tableaux qu'on exécute à présent dans la manufacture de Beauvais ». Boucher resta plus longtemps en faveur. Plusieurs de ses compositions furent rééditées jusque dans les premières années du règne de Louis XVI. *L'Iliade* (1761) de Deshayes, son gendre, les *Jeux russiens* de Le Prince (1769) et même, en 1780, les *Pastorales* à décor de palmiers et de draperies bleues de Jean-Baptiste Huet se ressentent de son influence. Beauvais dut ses derniers succès aux modèles de Casanova : *Les amusements de la campagne*, *Les Bohémiens*, *L'éducation ou les quatre âges* (1778), *Les convois militaires* (1787), tableaux trop vides pour la tapisserie, mais brillants de verve et d'esprit. Puis Lavallée-Poussin, Lagrenée, Le Barbier, Monsiau, Desoria marquent la réaction contre Boucher et préparent le triomphe d'un académisme glacé.

En 1793, l'entrepreneur de Menou se retira, plutôt que de céder aux ouvriers qui réclamaient une augmentation de salaire, et les ateliers restèrent fermés pendant un an. Aucun citoyen ne s'étant présenté pour les rouvrir à ses risques, ce fut désormais de l'État que releva directement la manufacture. Le peintre Camousse en eut la direction de 1784 à 1800 ; faute de pouvoir commander des modèles nouveaux, il se contenta de reproduire d'anciennes garnitures de meubles, avec de légères variantes.

Les Gobelins. — Au cours du XVIIIe siècle, la manufacture des Gobelins garde, dans les lignes essentielles, l'organisation reçue de Colbert. L'autorité suprême, qu'y exerçait autrefois, au nom du roi, le surintendant des Bâtiments, appartient, depuis la mort de Mansart (1708), au directeur des Bâtiments ; mais il n'y a de changé que le titre. Le directeur des Bâtiments a sous ses ordres le directeur de la manufacture. Une tradition qui dure quatre-vingts ans veut que l'héritier de Le Brun et de Mignard dans cette fonction soit un architecte : Desgodets (1699-1706), J. Robert de Cotte (1706-1747), Garnier d'Isle (1747-1755), Soufflot (1755-1780). Le Premier peintre Pierre succède à Soufflot ; il a lui-même pour successeurs un architecte, Ch.-A. Guillaumot (1789-1792), puis un entrepreneur, Jean Audran (1792-1793). Le directeur exerce une autorité à la fois administrative et artistique. Quant à la surveillance des travaux,

elle est assurée officieusement et bénévolement par les artistes dont les tapissiers reproduisent les œuvres, officiellement par des inspecteurs : Oudry (1733-1755), François Boucher (1755-1770), Noël Hallé (1771-1775), secondés eux-mêmes par des peintres moins célèbres : Ch. Chastelain (1709-1755), Clément Belle (1755-1806). De plus, quelques spécialistes, dont le rôle fut considérable, étaient attachés à la manufacture : pour les ornements, Claude Audran (1699-1734), Pierre Josse Perrot, peintre des Menus Plaisirs (1715-1749), Pierre Lenfant (1728-1787); pour les fleurs, J.-B. Blin de Fontenay le père (1699-1714) à qui succéda son fils (1715-1730), Jean-Marc Ladey (1734-1749), Louis Tessier (1749-1784); pour les fleurs et les ornements, l'inimitable Maurice Jacques (1755-1784). Au bas de la hiérarchie viennent les ouvriers tapissiers, payés à la tâche. Ils sont répartis, comme par le passé, en des ateliers de haute et de basse lisse, sous la direction d'entrepreneurs qui, en dehors des commandes royales, gardent le droit de travailler pour des particuliers. Les ateliers de haute lisse, au nombre de trois jusqu'en 1734, sont réduits ensuite à deux, ayant pour chefs des artisans célèbres : sur l'un règnent les Jans à qui succèdent Michel Audran (1732-1771), puis Jean Audran (1771-1794) ; l'autre est dirigé successivement par Jean Lefebvre fils (1699-1736), Mathieu Monmerqué (1736-1749) et Pierre Cozette (1749-1795). Les artisans de basse lisse, d'abord répartis en cinq ateliers, finirent par être tous groupés (de 1751 à 1788) sous la seule direction



Phot Braun et Cie.

Fig. 509. — L'Escarpolette. Tapisserie de Beauvais, d'après J.-B. Huet.
(Musée du Louvre, legs de Camondo.)

de Jacques Neilson, actif réformateur qui se chargea en outre de l'instruction des douze apprentis de la maison, réorganisa l'atelier de teinture et dota la basse lisse de perfectionnements remarquables.

Directeurs des Bâtiments, directeurs de la manufacture, inspecteurs, entrepreneurs voulaient que les Gobelins fissent, comme au temps de Colbert, honneur à la couronne et à la nation. Ils ne purent cependant prévenir certains désordres dont la cause principale résidait dans le désarroi des finances royales. Les lettres de Soufflot au marquis de Marigny et au comte d'Angiviller sont pleines de plaintes. Faute de recevoir l'argent dû par le roi, Soufflot fait, sur sa fortune personnelle, des avances considérables aux entrepreneurs; ceux-ci se ruinent eux-mêmes en avances aux ouvriers qui se plaignent d'être victimes de comptes « obscurs ». Le mécontentement provoque des désertions. La question des salaires, — insuffisants pour les ouvriers chargés des parties délicates, carnations, têtes, pieds, mains, — aggrave les difficultés. Finalement, sur la proposition de Guillaumot, le paiement à la tâche fut remplacé, en 1790, par des appointements fixes, et ce régime, qui dure encore, fut également appliqué aux ouvriers de l'atelier de la Savonnerie, dirigé par Duvivier.

Si le XVIIIe siècle n'apporta pas de modification notable dans l'organisation de la manufacture, on vit par contre se manifester alors, aux Gobelins, comme ailleurs, un esprit nouveau, un esprit de critique, d'initiative et d'indépendance. Les chefs d'ateliers ne se contentent pas, comme au temps de Le Brun, d'exécuter docilement et de leur mieux les tentures qui leur sont commandées. Ils savent ce que veulent les amateurs et comment leur plaire. Ils ont, de leur art, une conception fondée sur l'expérience, et ils la défendent.

A plusieurs reprises, les entrepreneurs demandent au directeur des Bâtiments des modèles inédits, dans le goût du jour. Ils en demandent à M. de Tournehem, en 1747; ils en demandent, en 1754, à M. de Vandières : « Notre disette de tableaux, écrivaient-ils, est cause que l'on ne peut avoir d'ouvrage de particulier et oblige les entrepreneurs, pour ne pas renvoyer des ouvriers qui leur ont coûté bien des peines et des soins pour les former et ne pas les exposer à passer chez l'Étranger, de les employer pour le service du Roy et faire plus d'ouvrage qu'il n'est nécessaire.... La manufacture de Beauvais ne s'est soutenue, depuis près de vingt ans, que par les tableaux gracieux que luy a fait le sieur Boucher.... » Audran, Cozette et Neilson reviennent à la charge en 1768, et de Vandières, marquis de Marigny, approuve en ces termes leur requête : « Quand bien même les circonstances actuelles n'obligeraient pas à faire des efforts pour occuper autant qu'il sera possible ces entrepreneurs à remplir les demandes particulières, le changement qui s'est fait, depuis

quelques années, dans le goût et dans la distribution, ainsi que dans l'étendue des pièces des appartements exigerait des changements dans le genre et dans les dimensions ordinaires des tentures... ». D'ailleurs, sans attendre l'aide du directeur des Bâtiments, les entrepreneurs n'avaient pas hésité à commander ou à adopter des modèles nouveaux, à leur propre compte. C'est ainsi que le succès des pastorales de Boucher à Beauvais incita Michel Audran à faire peindre par Étienne Jeaurat, entre 1738 et 1741, une suite de sept tableaux tirés du roman de *Daphnis et*



Phot. Alinari.

Fig. 510. — *Les Nouvelles Indes.* Tapisserie des Gobelins, d'après Desportes.
(Palais Pitti, Florence.)

Chloé. C'est ainsi que, vers 1763, Jacques Neilson fit exécuter, à ses frais, deux tapisseries d'après *La pêche* et *La diseuse de bonne aventure* de Boucher.

Les entrepreneurs n'intervenaient pas seulement dans le choix des modèles; ils entendaient les interpréter à leur manière, selon les nécessités de leur métier, dans leur « coloris de tapissiers ». Et cette prétention, très justifiée, suscita, entre eux et le peintre Oudry, une querelle restée fameuse. Les tapissiers disaient en substance : « Nous ne pouvons pas être de simples copistes. Nos laines teintes ne nous permettent pas de rendre toutes les dégradations et les nuances fondues de la peinture. Et, de plus, nos couleurs changent, diminuent d'intensité avec le temps; il

nous appartient d'en prévoir le jeu, en montant certaines d'entre elles. » Tel n'était pas l'avis d'Oudry qui déjà, à Beauvais, s'était trouvé en opposition à ce sujet avec de Mérou. Celui-ci se plaignait, en 1731, de la difficulté qu'éprouvaient les tapissiers à reproduire les compositions du peintre, « très éclairées et finies comme des tableaux de cabinet »; il trouvait en outre ce travail trop onéreux. Appelé, en 1733, aux Gobelins pour y surveiller l'exécution en haute lisse de ses *Chasses de Louis XV*, surveillance qui s'étendit ensuite à d'autres tentures, Oudry voulut imposer aux tapissiers la reproduction exacte et minutieuse des modèles. Il protestait auprès du directeur des Bâtiments (11 mai 1748) contre « le malheureux terme de *coloris de tapisserie*, accordé à une exécution sauvage, à un papillotage importun de couleurs âcres et discordantes ». Les tapissiers ripostèrent. « Bien peindre et bien faire exécuter des tapisseries, répliquaient-ils, sont deux choses absolument différentes.... » La querelle s'envenima à un tel point que les entrepreneurs cessèrent d'assister aux corrections d'Oudry. Il fallut un ordre formel de M. de Vandières (30 juin 1754) pour les obliger à être présents les jours où le peintre venait examiner leurs travaux. Oudry mourut l'année suivante; Boucher lui succéda et, plus conciliant, sut plaire à tous.

Le malentendu était sans doute plus apparent que profond. C'est sur leurs moyens de copistes, plus que sur le but à atteindre, que les tapissiers semblent avoir été en désaccord avec le peintre des *Chasses*. Ils discutaient son autorité et prétendaient, non sans raison, connaître leur métier mieux que lui. Ils trouvaient que les pièces exécutées sous sa direction étaient attristées par « une espèce de brouillard et de ton noir répandu sur tout l'ouvrage », qu'elles vieillissaient mal, et qu'en somme ces traductions, prétendues exactes, étaient des traductions grises. Mais eux aussi n'assignaient-ils pas comme idéal à la tapisserie de se rapprocher le plus possible des modèles peints? On peut en voir une preuve dans leurs efforts pour augmenter d'année en année le nombre des nuances durables dont ils pouvaient disposer. A la fin du XVIIIe siècle, avec le concours du chimiste Quemiset (un précurseur de Chevreul), l'entrepreneur Neilson se flattait d'en avoir porté le nombre à plus de mille.

Jacques Neilson, écossais naturalisé français, eut d'autres initiatives plus heureuses. Jusqu'alors, dans le métier de basse lisse, l'ouvrier avait pour guide un modèle peint, coupé en bandes et placé sous les fils de la chaîne. Il le voyait mal, il le détériorait, et, travaillant, comme on le sait, à l'envers, il reproduisait la composition du peintre en sens inverse, à moins qu'on eût pris le soin de lui donner pour modèle une copie au préalable renversée. Neilson remédia à ces inconvénients en suspendant le modèle devant les yeux du tapissier et en le remplaçant, sous la chaîne, par un simple calque qui, retourné, permettait, sans frais supplé-

mentaires, d'exécuter la tapisserie dans le sens de l'original. C'est sans doute pour répondre au désir de Neilson, à son besoin incessant de perfectionnements techniques, qu'en 1757 Soufflot fit construire par Vaucanson un métier nouveau encore en usage aujourd'hui. Les *raines* horizontales portant les *ensouples* sur lesquelles est tendue la chaîne n'y sont plus fixes comme autrefois ; elles peuvent, en basculant sur un pivot, prendre une position presque verticale, ce qui permet au tapissier de basse lisse de passer derrière son métier, comme le fait celui de haute lisse, et de voir aisément les résultats de son travail, à l'endroit, au fur et à mesure de l'exécution. C'est Neilson enfin qui inaugura (dans le cinquième alentour de *Don Quichotte*, 1760) le beau fond de damas cramoisi, rose vif tiré de la cochenille et beaucoup plus solide que les jaunes employés jusqu'alors.



Fig. 511. — *Portières des Dieux*. Diane. Tapisserie des Gobelins, d'après Claude Audran.
(Garde-Meuble national, Paris.)

On trouvera, dans le précieux *Inventaire* publié par M. Fenaille, la liste complète et l'histoire détaillée des nombreuses tentures exécutées au XVIIIe siècle dans les ateliers des Gobelins, et, en les comparant à celles du siècle précédent, on ne manquera pas d'être frappé d'abord par leur variété. Même en laissant à Beauvais et à Aubusson les verdures, les scènes champêtres et les chinoiseries, les Audran, les Cozette et les Neilson ont été, à la suite des peintres, de parfaits interprètes des aspirations de leur temps. Ils ont aimé par-dessus tout le mouvement, la grâce, la gaîté de la couleur.

Leurs œuvres, si variées qu'elles soient, pourraient être classées en

deux groupes principaux. Les entrepreneurs ou ceux qui leur donnaient des modèles semblent encore hésiter entre deux conceptions de la tapisserie : d'une part, le riche tissu de tenture, orné de tous les motifs capables de mettre en valeur la beauté de coloration et de matière des laines teintes; d'autre part, le tableau, expressif, dramatique, ou simplement agréable aux yeux. C'est le tableau, la peinture en laine, qui finira par triompher. D'où l'abandon progressif des larges bordures ornées de fleurs, de fruits, de « grotesques », pour des bordures plus étroites, imitant le bois sculpté et doré. Ces cadres peints commencent à apparaître aux Gobelins à la fin du XVII[e] siècle. Plus ou moins riches et mouvementés, plus ou moins sobres, calmes et simples, selon l'époque, on les verra, au XVIII[e], autour de toutes les pièces de haute ou de basse lisse. Rien n'était négligé pour que l'imitation en fût exacte, en trompe-l'œil : Mme de Pompadour possédait, à Bellevue, deux tapisseries de Cozette, *Le lever* et *Le coucher du Soleil*, d'après Boucher ; lorsqu'elle voulut, en 1757, les faire agrandir par des bordures, pour les placer dans son hôtel de Paris, Boucher et l'inspecteur Belle choisirent eux-mêmes, dans les magasins du Luxembourg, les cadres sculptés et dorés qui servirent de modèles à Jacques et lui permirent de peindre moulures et ornements « avec plus de vray ».

Mais, en un siècle indulgent à la fantaisie, le goût des beaux arrangements, la verve décorative ne pouvaient si tôt abdiquer. L'ancienne tenture des *Indes* continue à inviter au voyage dans un pays merveilleux. Entre 1737 et 1741, Alexandre-François Desportes la rajeunit en y introduisant des animaux et des plantes d'Europe; mais il lui conserve son caractère de grandeur étrange, de luxuriance tropicale. Chassée des bordures, l'imagination des ornemanistes prend sa revanche dans les arabesques des *portières* et dans ces riches encadrements qu'on appelait *alentours*. La première tenture d'une composition nouvelle, exécutée aux Gobelins après la réouverture des ateliers, relève précisément de ce genre. Les modèles en avaient été commandés, en 1699, à Claude Audran le jeune, peintre d'arabesques, très occupé à Meudon et à la Ménagerie de Versailles, qui fut nommé, en 1704, concierge du Luxembourg et chez qui Watteau, son élève vers 1705 ou 1706, prit, dit Caylus, « son goût d'ornements ». Rien de plus ingénieux, de plus clairement et gracieusement composé que cette suite des *Portières des Dieux*, en chacune desquelles une divinité de l'Olympe, accompagnée d'un enfant, d'animaux et d'attributs, représente un élément ou une saison. C'est du Bérain, mais déjà plus léger et plus fin. Les figures avaient été peintes par Louis de Boulogne et Corneille ; les animaux étaient probablement de la main de François Desportes. Mais c'est Audran qui avait ordonné l'irréelle architecture et la couleur de l'ensemble, semé partout de jolis détails. Le

succès de ces compositions fut si grand qu'elles ne donnèrent pas naissance à moins de deux cent trente-cinq pièces, tant en haute qu'en basse lisse. Dans les copies successives des premiers modèles usés, on prit d'ailleurs des libertés qui ne furent pas toutes heureuses et que notre époque réprouverait. La tenture des *Douze mois grotesques, par bandes*,



FIG. 512. — *Histoire de Don Quichotte*. 2e alentour. Tapisserie des Gobelins, d'après Charles Coypel.
(Palais Royal de Turin.)

composée par le même Claude Audran, en 1709, pour l'appartement du Dauphin, à Meudon, est digne de la suite des *Portières des Dieux*; la direction des Bâtiments ne la fit cependant exécuter qu'une fois.

Le fond est plus couvert, l'élégante architecture des baldaquins a disparu, la fantaisie est moins ailée dans la *Portière aux armes de France* et surtout dans la *Nouvelle portière de Diane*, dont P.-J. Perrot peignit les modèles en 1727, en plein règne de la rocaille. Mais l'exécution des ornements et des fleurs y est admirable.

Les tapisseries avec *alentours*, italiennes d'origine, comme les « gro-

tesques », mais devenues toutes françaises, tiennent le milieu entre les tentures à arabesques et les tapisseries-tableaux. Elles procèdent des premières par l'abondance des ornements et des fleurs; elles s'en distinguent en ce que les figures qui les animent, au lieu de faire corps avec l'ensemble de la composition et d'y intervenir seulement pour la variété des lignes et pour le symbole, sont groupées sur un fond d'architecture ou de paysage, forment une scène, un tableau dûment limité par une bordure ovale ou rectangulaire, imitant le bois doré, qui est ellemême reliée par des guirlandes ou suspendue par des rubans à la grande bordure de l'*alentour*. Étrange compromis, défi au bon sens que ce cadre dans un cadre et cette peinture feinte accrochée sur un fond imitant le travail du damas. Mais, devant le résultat obtenu par le double talent de l'ornemaniste et du tapissier, la critique est désarmée.



Phot. Braun et Cie

Fig. 515. — Portière aux armes de France. Tapisserie des Gobelins, d'après P.-J. Perrot.
(Musée du Louvre.)

Les premiers *alentours* ont été composés, de 1714 à 1717, par Blin de Fontenay et Audran, quand Charles Coypel commença sa série de vingt-huit tableaux inspirés du roman de *Don Quichotte* (1714-1752). Six variantes en sont connues; on voit dans la cinquième (1760) le fond de damas cramoisi de Neilson; dans la sixième, due au peintre Tessier (1778), un fond de damas jaune et, au lieu d'un cadre à différents mouvements, un cadre rectangulaire qui, plus calme, correspondait mieux aux tendances de la seconde moitié du XVIIIe siècle et permettait de copier les tableaux de Coypel « dans leurs formes ». Quels que soient l'agrément et l'esprit des compositions de Coypel, où se reconnaît l'influence de Watteau, il est bien certain que ce que les amateurs de tapisserie voient



Phot. Ollivier

VERTUMNE ET POMONE.—TAPISSERIE DES GOBELINS.

D'après François Boucher. Alentour de Jacques.

(Musée du Louvre.)

Librairie Armand Colin Paris

d'abord et ne se lassent pas d'admirer, dans la tenture de *Don Quichotte*, ce ne sont pas les illustrations du roman de Cervantès, mais les ornements, les guirlandes, les animaux, la sobre opulence du fond, la composition si pleine et harmonieusement ordonnée des *alentours*. Ceux que Ladey, Chevillon et Tessier peignirent, sous la direction d'Oudry, pour les *Scènes d'Opéra, de Tragédie et de Comédie* de Charles Coypel (1748-1750) sont moins importants et de forme moins heureuse. Mais la merveille du genre, c'est la suite d'*alentours* exécutés sous la direction de Neilson pour les petits tableaux ovales de Boucher : *Vertumne et Pomone*, *L'Aurore et Céphale*, *Neptune et Amymone*, *Vénus et Vulcain*... Entre la fantaisie du peintre de figures et celle de l'ornemaniste, entre les groupes aux lignes si souples et imprévues et le large rythme des guirlandes printanières, entre les fraîches colorations de Boucher et le damas cramoisi de Neilson, l'accord est d'une richesse, d'un raffinement admirables. Esquissés dès 1758, les *alentours* de cette précieuse tenture avaient été peints par Jacques entre 1762 et 1764. Ils furent d'ailleurs souvent repris et remaniés, tant il est vrai que de tels ouvrages étaient traités comme un beau tissu d'ameublement que le fabricant renouvelle et rajeunit à sa guise, en modifiant la disposition des motifs et variant la couleur du fond.



Phot Alinari.

FIG. 514. — *Les Chasses de Louis XV*. Le limier. Tapisserie des Gobelins, d'après J.-B. Oudry.
(Musée National de Florence.)

Les tapisseries sans arabesques ni alentours sont de beaucoup les plus nombreuses. Il nous sera permis cependant, dans ce résumé rapide, de les signaler brièvement, car elles relèvent de l'histoire de la peinture autant que de celle de la tapisserie. Plus d'une a eu pour origine un tableau

remarqué au Salon. Tel est le cas des deux pièces si vivantes et colorées qui représentent *L'Ambassade turque* (1731-1734), seules œuvres des Gobelins consacrées alors à l'histoire contemporaine. Le duc d'Antin en avait commandé les modèles à Parrocel, après avoir admiré, au Salon de 1727, une toile où ce peintre avait traduit, avec une verve peu commune, le faste tout oriental de l'entrée de Mehemet Effendi aux Tuileries, en 1721. Peu



Phot. Alinari.

Fig. 515. — *Histoire d'Esther.* Le dédain de Mardochée. Tapisserie des Gobelins, d'après J.-Fr. de Troy.
(Galerie des Arazzi, Florence.)

soucieux de donner une suite à l'admirable *Histoire du Roi* de Le Brun, Louis XV se contenta de faire représenter par Oudry ses exploits cynégétiques. Par la vérité des costumes et des portraits, *Les chasses de Louis XV* (1733-1745) nous rendent présents ce roi et sa cour dans un de leurs plaisirs favoris; par l'exactitude des paysages, elles apportent dans l'art français une intéressante nouveauté. Mais la profusion des détails pittoresques et des figures de petite échelle, disséminées dans tous les plans, y nuisent à la grandeur de l'ensemble.

Le plus souvent, c'est à l'antiquité, sacrée ou profane, que les peintres de la première moitié du XVIIIe siècle empruntent les sujets dont ils s'ins-

pirent pour maintenir aux Gobelins la tradition vénérable des tentures d'histoire. Jean Jouvenet et son neveu Jean Restout évoquent l'*Ancien* et le *Nouveau Testament* (1710 ; 1711-1757); Antoine et Charles Coypel, pénétrés de culture classique, choisissent dans *L'Iliade* cinq épisodes fameux (1717-1730) ; J.-Fr. de Troy découpe en sept tableaux la touchante *Histoire d'Esther* (1737-1740), qui doit un double prestige au souvenir d'un chef-d'œuvre de notre théâtre et à l'évocation de l'Orient. Et, par la pompe des costumes, le brillant des draperies et des accessoires décoratifs, l'habile agencement des groupes sur un fond d'architecture à la Véronèse, cette suite — le chef-d'œuvre du genre — enchante à tel point les contemporains que de Troy, alors directeur de l'Académie de France à Rome, reçoit aussitôt après la commande d'une nouvelle tenture en sept pièces, l'*Histoire de Jason*, tirée des *Métamorphoses* d'Ovide (1743-1746). Ces compositions savantes où règnent « les lignes onduleuses et semblables à la flamme », marque du grand goût, selon la doctrine académique, n'étaient d'ailleurs guère moins théâtrales que les *Scènes d'Opéra* (1733-1741), inspirées à Charles Coypel par un livret de Quinault. Pour soutenir un genre artificiel dont on finira par se lasser, il fallait tout le talent de Jean-François de Troy. Plusieurs tentures historiques restèrent interrompues après deux ou trois pièces, ou même une seule : *Les Arts*, de Restout, l'*Histoire de Marc-Antoine*, par Charles Natoire, l'*Histoire de Thésée*, par Carle van Loo.



Phot. Braun et Cie.

Fig. 516. — *Scènes d'Opéra*. Le Sommeil de Renaud. Tapisserie des Gobelins, d'après Charles Coypel. (Musée du Louvre.)

En effet, les tapissiers des Gobelins aspiraient, à l'exemple de Beauvais, à traiter des sujets plus riants, en des tentures moins encombrantes. Vers le milieu du siècle, la mythologie galante dont Boucher était le maître, prit le pas sur l'histoire. En même temps, à l'exemple de Beauvais

encore et sous l'influence de Mme de Pompadour, qui favorisa cette mode, les Gobelins commencèrent à fabriquer de nombreuses tapisseries de meubles, où leurs peintres d'ornements et de fleurs firent merveilles. La suite des *Amours des Dieux* s'allongea d'année en année (de 1757 à 1783), jusqu'à un total de vingt-deux pièces, quelques-unes d'après Boucher, les autres d'après Carle van Loo, J.-B. Pierre, Vien, Hallé, Fragonard (*Corésus et Callirhoé*, 1764), Taraval, Belle, Lagrenée le jeune. Les dernières pièces de cette suite accusent d'ailleurs la recherche d'un style plus surveillé, plus antique, qui se refroidira encore dans *Les Quatre Saisons* d'Antoine Callet et *La fête à Palès* de Suvée (1783-1791).

A mesure qu'approche la fin du siècle, on voit la fantaisie plus sévèrement proscrite, tandis que progresse, dans le caractère des modèles comme dans le travail des tapissiers, l'imitation des tableaux. Je ne parle pas des portraits qu'exécutaient Audran et Cozette et qu'ils exposaient aux Salons, à côté des toiles des peintres, pour bien montrer qu'ils étaient leurs émules. *Les modes et usages du Levant*, d'après les modèles d'Amédée van Loo (1773-1775), qui, dans l'esprit du Premier peintre et directeur J.-B. Pierre, devaient convenir à la haute lisse à cause de « la richesse et... variété dans le costume », ne sont que des peintures en laine, avec de grandes parties pauvres et des effets de clair-obscur. L'*Histoire de Henri IV*, d'après Vincent (1782-1787), tissée dans un alentour de *Don Quichotte*, et les huit sujets de l'*Histoire de France* commandés par d'Angiviller à différents peintres (1784-1787) prouvent qu'à la fin du règne de Louis XVI le sens des qualités nécessaires à un modèle de tapisserie était totalement perdu. La Convention ne fit que sanctionner cet état d'esprit en décrétant, en 1794, que « les tableaux qui, d'après le jugement du Jury des arts, auront obtenu des récompenses nationales, seront exécutés en tapisserie à la manufacture des Gobelins ».

Les ateliers du Nord de la France. — Nancy. — Aubusson et Felletin. — Nous ne pouvons que mentionner les principaux ateliers flamands du Nord de la France, car ils n'ont guère laissé d'œuvres remarquables : celui de Lille, le plus prospère, fondé, à la fin du XVIIe siècle, par le Bruxellois Jean de Melter, dirigé ensuite (de 1698 à 1738) par Guillaume Warnier, son gendre, puis par la veuve de ce dernier ; celui de Valenciennes, où, vers 1728, Nicolas Billiet tissait des *verdures*, d'après les paysages de Dubois ; celui de Cambrai, entreprise de Jean Baert, originaire d'Audenarde (1724-1741), continuée par son fils et par son petit-fils. Un effort plus intéressant fut accompli en deux manufactures lorraines : l'une, fondée à Nancy, au début du XVIIIe siècle, par le duc Léopold, a laissé comme œuvre principale la tenture, assez confuse, des *Victoires du duc Charles V*, que conserve le garde-meuble national de

Vienne ; l'autre, établie près de Nancy, à Malgrange, travailla jusqu'aux approches de la Révolution. Mais — en dehors des Gobelins et de Beauvais et avec des ambitions d'art infiniment plus modestes — c'est surtout à Aubusson et à Felletin que se concentre, à l'époque qui nous occupe, l'activité des tapissiers français. Tous en basse lisse, les ouvrages des ateliers de la Marche sont certes fort inégaux, trop souvent d'un dessin indigent, d'un tissu grossier ; mais les meilleurs, par la naïveté des sujets



Fig. 517. — Tenture chinoise : Le retour de la pêche. Tapisserie d'Aubusson, d'après Fr. Boucher.

(Collection particulière.)

et la franchise du travail, sans nuances trop nombreuses, gardent quelque chose de ce qui faisait la saveur des tapisseries du moyen âge à sujets rustiques.

Il faut d'ailleurs distinguer entre Aubusson et Felletin, les ouvrages d'Aubusson étant beaucoup plus soignés que ceux de la ville voisine. En 1758, sur la proposition du peintre Julliard, des tableaux donnés par le roi à Felletin et restés « sans exécution », faute sans doute d'artisans assez habiles, furent envoyés à Aubusson. En même temps, le contrôleur général des finances, M. de Boulogne, décida — curieux retour aux pratiques du moyen âge — que les tapissiers de Felletin recevraient pour modèles, au lieu de tableaux, « presque toujours au-dessus de leur por-

tée », « des dessins en grisailles dont les figures et les animaux seraient colorés (*sic*), pour en faciliter l'exécution ».

Très méprisée, au début du XVIIIe siècle, comme en témoigne un jugement sévère des tapissiers parisiens, la production d'Aubusson et de Felletin s'améliora sensiblement dans la suite, grâce à un ensemble d'excellentes mesures. En 1731, sur l'intervention du conseiller d'État Louis Fagon, Aubusson reçut enfin le teinturier et le peintre promis jadis par Colbert. Le peintre était Jean-Joseph Du Mons, qui avait travaillé pour Beauvais. Du Mons, en 1755, remplaça à Beauvais un élève de Boucher, Jacques-Nicolas Julliard, et celui-ci vint prendre sa succession à Aubusson, où lui-même céda la place à Ranson, en 1780. En 1732 et 1733, des lettres patentes et arrêts, rééditant en partie ceux de 1665, réglementèrent le travail, et un inspecteur des manufactures de la Marche fut chargé d'en assurer l'observation. Enfin, en vertu d'une ordonnance de 1742, Aubusson eut une école de dessin où enseignaient les peintres Finet, originaire de cette ville et élève de Jouvenet, et Roby.

Les pastorales, les jeux d'enfants dans la campagne, les scènes de chasse ou de pêche, les paysages peuplés d'animaux, les *chinoiseries*, voilà les ouvrages où excelle l'industrie des tapissiers de la Marche et qu'elle offre, en abondance et avec succès, à une société de plus en plus blasée sur les plaisirs de la ville. Dans ces travaux, quelle est la part des peintres du roi à Aubusson et des professeurs de l'école, quelle est celle d'autres artistes obscurs, Pierre de la Séglière, François Chapelle, Jean Palisson? Il est bien difficile de le dire. Nicolas Julliard eut peut-être une heureuse influence sur la qualité des *verdures*. Une requête écrite par lui, le 19 mai 1749, pour obtenir d'être envoyé à Rome, nous apprend qu'il s'était attaché, par une étude particulière, « au talent du paysage », et ce sur le conseil de M. Boucher qui lui a représenté « que l'on manquait de peintres de paysages en France, surtout pour les ouvrages du roi, soit de tapisserie, de décoration ou autres travaux ». Le goût de Ranson se reconnaît, au temps de Louis XVI, dans quelques jolies pièces à alentours ou arabesques, fleuries de bouquets et de guirlandes. Au reste, les tapissiers d'Aubusson prennent leur bien partout : ils interprètent des gravures, ils empruntent à la Flandre des sujets dans le goût de Téniers, qu'ils appellent *Fêtes flamandes*, et une *Histoire de Don Quichotte*; ils copient librement les *Fables* d'Oudry ; ils s'inspirent de Boucher, de Jean-Baptiste Huet, des *Chinoiseries* de Pillement, qu'ils encadrent de guirlandes et de chutes de fleurs. En 1761, quelques-uns des modèles exécutés par Oudry pour la manufacture de Beauvais furent envoyés à Aubusson : *Les amusements champêtres*, difficiles à identifier, et *Les Métamorphoses*, qui furent reproduites au moins deux fois : par F. Picqueaux, en 1771 ; par Pierre Grellet du Montant, en 1785. Boucher avait peint pour Beauvais et exposé

au Salon de 1742 neuf petits tableaux à *Sujets chinois*, aujourd'hui conservés au Musée de Besançon (legs Paris). Quatre seulement furent mis sur les métiers à Beauvais. Au contraire, les tapissiers d'Aubusson ne se lassèrent pas de vagabonder dans cette Chine de fantaisie, bien plus riante que celle de Vernansal. Ils la pillent, la découpent et la simplifient au gré de leurs acheteurs ; ils y introduisent des hôtes nouveaux. Rien ne leur valut plus de succès. On connaît, de ces *chinoiseries* naguère indûment attribuées à l'imagination de Le Prince, de nombreux exemplaires, tous différents, où se lit quelquefois, dans les lisières, la signature de Picon de Laubart, un des meilleurs maîtres d'Aubusson.

La tapisserie dans les pays étrangers. — Les tapissiers des Pays-Bas soutiennent de plus en plus difficilement la concurrence des manufactures françaises. Leur industrie, pratiquée à Audenarde, à Tournai, mais surtout à Bruxelles, souffre des guerres, de la décadence de la peinture flamande, du manque d'argent et de beaux modèles ; à la fin du siècle, les changements dans les fortunes et dans les usages, les progrès de la toile imprimée en achèvent la ruine. On peut citer, parmi les œuvres de Bruxelles : une tenture des *Amours de Vénus et d'Adonis*, exécutée au début du xviiie siècle par Jos de Vos ; une *Histoire de Don Quichotte*, en huit pièces, bien différente de celle de Coypel (de petites figures dans de grands paysages), exécutée par Pierre van den Hecke ; Urbain Leyniers traite le même sujet et tisse, avec Rydams, trois pièces inspirées de l'*Histoire du Brabant* (Hôtel de Ville de Bruxelles) ; Daniel Leyniers, son fils, est chargé par le magistrat de Bruxelles de fabriquer les tentures offertes au maréchal de Saxe, nommé par le roi de France gouverneur des Pays-Bas, après la conquête de 1748 : *Les Triomphes des Dieux*, une *Histoire de Moïse*, des *Ténières*. Gaspard van der Borcht tisse, vers 1751, pour l'église Saint-Donatien de Bruges, huit scènes de la *Vie du Christ* (aujourd'hui à Saint-Sauveur), d'après Jean van Orley, peintre du xviiie siècle, dont l'art est pénétré d'influence française. Jacques van der Borcht copie, vers 1775, *L'Iliade* de Coypel.... Mais Bruxelles, qui comptait encore, au début du xviiie siècle, huit fabricants occupant environ cent-cinquante ouvriers, n'en a plus que deux en 1764 et un seul aux approches de la Révolution. La mort de Jacques van der Borcht en 1794 mit fin, écrivait Jules Guiffrey, « à cette lente agonie » d'une industrie glorieuse.

En Italie, quatre manufactures assez renommées : la manufacture de Florence, qui ne s'était soutenue que grâce aux sacrifices des Médicis et fut supprimée en 1737 ; celle de Turin, où le duc de Savoie appela, l'année suivante, pour y diriger l'atelier de haute lisse, le plus habile ouvrier de l'atelier florentin ; celle de Naples, héritière également de la manufacture

des Médicis ; celle de Rome, fondée en 1710, par le pape Clément XI qui en donna d'abord la direction au tapissier parisien Jean Simonet, assisté du peintre Andrea Procaccini, pour la composition des modèles. Le fait le plus notable dans l'histoire de la manufacture de Turin, c'est qu'elle reçut des modèles du chevalier de Beaumont et, après 1766, du Lyonnais Laurent Pécheux. La manufacture de Naples, qui dura jusqu'à la conquête française de 1799, copia la tenture de *Don Quichotte* des Gobelins et exécuta une suite des *Quatre Éléments* et une *Histoire de Psyché*, d'après des cartons italiens. Après des débuts très modestes, la nouvelle manufacture de Rome fabriqua, jusqu'à la Révolution, en outre de tapis de pied dans le genre de la Savonnerie, un grand nombre de tentures qui ornent encore aujourd'hui les palais romains ; l'historien de la tapisserie italienne, Eugène Muntz, les considère comme des « hérésies en matière de décoratio

En Angleterre, Mortlake disparaît en 1703. Mais une nouvelle manufacture s'établit à Soho. Dans la première moitié du XVIIIe siècle, John Vanderbank y exécute des œuvres inspirées des Gobelins ou des tapisseries à sujets chinois, semés sur un fond sombre, comme dans les laques. Dans la deuxième moitié du siècle, John Saunders y tisse des scènes romanesques, des figures orientales, des ruines dans des paysages lumineux. Notons encore que le Français Parisot eut des ateliers à Paddington et à Fulham où il fit notamment des tapis et des sièges.

En Russie et en Allemagne, l'histoire de la tapisserie, au XVIIIe siècle, est un chapitre de l'histoire de l'émigration des artistes français à l'étranger. Mais ceux-ci, loin de leur pays, semblent trop souvent désapprendre leur métier. Ce sont des tapissiers des Gobelins qui s'établissent à Saint-Pétersbourg, à l'appel de Pierre le Grand, et ils y font des élèves. Ce sont des tapissiers des Gobelins encore, Chédeville et Santigny, qui travaillent à Munich, après 1718. Nous avons vu qu'à la suite de la révocation de l'Édit de Nantes, un réfugié d'Aubusson, Pierre Mercier, obtint du Grand Électeur de Brandebourg des avantages considérables pour installer des métiers à Berlin. En 1716 et 1719, Mercier signa, à Dresde, deux tapisseries relatives à l'histoire du prince Frédéric-Auguste de Saxe, conservées au Palais Royal. Il eut pour successeurs, à Berlin, son beau-frère Jean Barrobon ou Barraband (mort en 1725), puis Charles Vigne ou Le Vigne (mort en 1751), dont la famille continua l'entreprise jusqu'en 1786. On doit à ce dernier des tapisseries à figures, dans le goût de Watteau, et une *Histoire de Psyché*. L'atelier de Dresde, où Jacques Nermot succéda à Mercier, disparut en 1756. Celui de Wurzbourg prit naissance à l'occasion de la décoration intérieure du château, et les principaux maîtres en furent André Thomas, puis André Pirot, originaire du

Brabant, auteur de tapisseries à scènes burlesques (1740-1749) dans un décor vénitien.

L'Espagne, au XVIe et au XVIIe siècle, recevait toutes ses tapisseries des Pays-Bas. En 1720, le roi Philippe V, petit-fils de Louis XIV, y fonda la première et la plus célèbre manufacture nationale, celle de Santa Barbara, à Madrid. Encore était-elle dirigée par un Anversois, l'entrepreneur de basse lisse Jacques van der Goten auprès de qui un Français, Antoine Lenger, dressa ensuite des métiers de haute lisse. En 1730 une autre manufacture fut fondée, à Séville, par André Procaccini, ancien directeur de la manufacture de Saint-Michel, à Rome; mais elle dura peu, et disparut après avoir commencé une copie de la *Conquête de Tunis*, tenture du XVIe siècle, et une *Histoire de Télémaque*. Ses ouvriers trouvèrent un refuge à la fabrique de Santa Isabel, à Madrid. La manufacture de Santa Barbara avait commencé ses travaux par des copies de Téniers et une reproduction de la *Vierge à la Chaise* de Raphaël (1730) : elle tissa ensuite, elle aussi, une *Histoire de Don Quichotte*, sujet cher aux tapissiers du XVIIIe siècle, mais d'après des compositions de Procaccini. Ce dont elle manquait, c'était de modèles nationaux. Goya les lui donna. Il revenait d'Italie, sans tendresse pour le néo-classicisme qui régnait alors. Entre 1776 et 1791, il brossa pour elle les quarante-cinq toiles où il a représenté les danses, les jeux, les promenades du peuple espagnol avec une sincérité d'observation, une verve, une gaîté de lumière et de couleur sans égales. La manufacture de Santa Barbara a exécuté



Phot. J. Roig.

Fig. 518. — Une promenade en Andalousie. Tapisserie de Madrid, d'après Goya.
(Palais de l'Escurial.)

des tentures plus remarquables que *Los Tapices* de Goya par la perfection technique ; elle a eu des modèles qui se prêtaient mieux à la reproduction en tapisserie ; elle n'a cependant rien laissé d'un intérêt plus durable, parce qu'elle n'a rien produit de plus vivant.

BIBLIOGRAPHIE

Les ouvrages généraux et inventaires à consulter pour ce chapitre ont déjà été mentionnés : voir tome III, première partie, p. 373; tome V, deuxième partie, p. 945; tome VI, deuxième partie, p. 930.

On trouvera dans la Bibliographie du chapitre relatif à la Tapisserie au XVIIe siècle (tome VI, deuxième partie, p. 930) la liste des principaux ouvrages et études consacrés aux Gobelins, à Beauvais et aux manufactures provinciales.

Il nous suffira donc de signaler en outre : HERMANN SCHMITZ. *Bild-Teppiche, Geschichte der Gobelinwirkerei*, Berlin, 1921, in-8°. — JACQUES GUÉRIN. *La chinoiserie en Europe au XVIIIe siècle*, 80 planches, Paris, 1911, in-fol. — HENRI CLOUZOT. Documents inédits sur les Ranson, peintres et tapissiers aux Gobelins (*Bulletin de la Société de l'histoire de l'Art français*, 1915-1917, p. 124-161). — JEAN MONDAIN-MONVAL. *Correspondance de Soufflot avec les Directeurs des bâtiments, concernant la manufacture des Gobelins* (1756-1780), Paris, 1918, in-8°. — JEAN LOCQUIN. Jean-Baptiste Oudry (*Bulletin de la Société d'études historiques de l'Oise*, 1902, tome II). — COLONEL D'ASTIER. *La Fabrique royale de tapisseries de la ville de Naples* (1738-1799), Paris, 1906, in-4°. — D. GREGORIO CRUZADA VILLAAMIL. *Los Tapices de Goya*, Madrid, 1870. — A. POLOVTSOFF AND V. CHAMBERS. Some note on the St. Petersburg Tapestry Works (*Burlington Magazine*, tome XXXV, 1919, p. 110 à 115). — *Les ateliers de tapisserie en Angleterre*, communication de M. A.-L. KENDRICK au Congrès d'Histoire de l'Art, Paris, 1921 (p. 178-179 du *Compte rendu analytique*).

CHAPITRE XIX

LE MOBILIER AU XVIIIE SIÈCLE[1]

L'habitude est si bien et depuis si longtemps prise de diviser l'histoire du mobilier français au XVIIIe siècle en époques ou styles portant le nom des règnes ou gouvernements successifs de cette période, qu'il est devenu nécessaire, pour être immédiatement compris de tous, de dire « une commode Louis XV » ou « un fauteuil Louis XVI », comme il l'est de donner l'épithète de « gothique » à une église du XIIIe siècle. Rien cependant n'est plus arbitraire et plus faux que ces dénominations. Le nom de style Louis XIV est admissible, parce que celui-ci s'est constitué sous le règne et dans une certaine mesure sous l'influence du Grand Roi, et bien qu'il ait commencé de faire place à un autre vingt ans avant la mort du vieux monarque. Mais Louis XV n'a eu personnellement aucune action sur l'art de son temps ; il était, d'ailleurs, encore un adolescent, quand le style auquel son nom a été donné cent ans plus tard eut achevé de se former. Il lui restait une quinzaine d'années à vivre, que déjà le mobilier des gens qui se piquaient de suivre la mode devait être « à la grecque » ou, comme nous disons, « Louis XVI ». Enfin, comme l'a montré avec force Émile Molinier dans son *Histoire générale des Arts appliqués*, le « style Empire » n'est pas un style distinct : c'est le style Louis XVI qui se prolonge en dégénérant par exagération de quelques-uns de ses caractères.

A plus forte raison a-t-on versé dans l'absurde, quand, pour raffiner, l'on a intercalé un soi-disant « style Régence » entre le Louis XIV et le Louis XV, et un « style Directoire » entre le Louis XVI et l'Empire. Il n'y a pas de style Régence, mais des boiseries et des meubles qui, datant d'une époque « de transition » qui va de 1690 environ à 1730, présentent

1. Par M. Roger de Félice.

à la fois certains traits du style Louis XIV et d'autres du Louis XV. Il n'y a pas de style Directoire, — comment y en aurait-il un, puisque le gouvernement de ce nom n'a duré que de brumaire an IV à brumaire an VIII? — mais des meubles Louis XVI, fabriqués pendant les dernières années de l'ancien régime et sous la Révolution, dont la sécheresse de lignes, la pauvreté d'ornement et la pédanterie dans l'imitation de l'antique décèlent cet abaissement du goût et des qualités de métier qui commence alors et va bientôt entraîner notre art appliqué dans une si profonde décadence.

Nous conserverons donc, toutes restrictions faites, les noms consacrés de style Louis XV et style Louis XVI; mais il ne sera question ici ni de style Régence ni de style Directoire.

Formation et caractères du style Louis XV. — Quand s'ouvre le xviiie siècle, les arts du mobilier, comme les habitudes de l'existence matérielle dont ils dépendent étroitement, comme aussi les autres arts, comme la littérature en ses tendances générales et en sa forme, comme les mœurs mêmes, sont en pleine transformation. Le Brun, de qui relevaient les fauteuils sculptés aux Gobelins aussi bien que les plafonds de Versailles et qui personnifiait l'art Louis XIV, Le Brun est mort, en demi-disgrâce, depuis dix ans. La manufacture des Gobelins est en sommeil, faute de subsides et de commandes; ses ouvriers, dispersés à Beauvais, à l'étranger ou aux armées; son rôle est déjà terminé à jamais, en ce qui concerne l'ébénisterie et l'orfèvrerie. Les commandes royales se font de plus en plus rares; aussi le goût du roi vieilli et appauvri ne compte-t-il plus, ce goût qui avait fait partout régner le même idéal de richesse ordonnée, de grandeur pompeuse et de calme symétrie.

Le programme sur lequel travailleront désormais les architectes est moins celui du palais que celui de l'hôtel. Lors même que Louis XV commandera des remaniements dans son Versailles presque inhabitable, ce sera pour qu'on lui « taille » en plein palais l'appartement du particulier le mieux logé du royaume, mais d'un particulier. C'est que le désir de jouir des agréments quotidiens de la vie intime, comme de la vie de société, devient irrésistible autant qu'universel à l'approche du siècle qui va être, selon le mot fameux de Talleyrand, celui de la « douceur de vivre ». L'épithète laudative par excellence cesse d'être *grand* ou *pompeux*; ce sera *agréable*. Donc, des appartements commodes, bien distribués, pourvus des dégagements voulus pour que le service se fasse aisément et que l'intimité soit sauvegardée; des pièces de dimensions raisonnables, à parquets de bois, à cheminées plus petites surmontées de glaces, à plafonds clairs, aux murs revêtus non plus de peintures sévères ou de compartiments de marbre, mais tantôt de blanches boiseries à

reliefs dorés, tantôt d'une décoration peinte sur les panneaux ou tissée, qui amuse et réjouisse l'œil par les couleurs fraîches, les sujets piquants, les fleurs rendues au naturel : voilà ce que l'on demande aux Robert de Cotte, aux Boffrand.

Dans ces intérieurs plus mesurés, où la gaîté et la commodité sont recherchées avant tout, des meubles Louis XIV, avec leurs dimensions imposantes et leur faste inconfortable, seraient fort déplacés. Menuisiers, ébénistes[1] et tapissiers suivent pas à pas les architectes dans la transformation de leur manière. Beaucoup de meubles se font peu à peu plus petits, c'est-à-dire mieux adaptés à la stature humaine ainsi qu'aux dimensions des pièces où l'on vit et, quand ce sont des tables ou des sièges, plus maniables pour des gens qui aiment à se passer de la valetaille. Ils sont plus commodes — c'est précisément aux dernières années du xviie siècle qu'apparaît la *commode* — et faits, tout comme les demeures nouvelles, moins pour l'apparat et plus pour l'usage. Ils sont plus spécialisés, pour ainsi dire, ainsi que les différentes pièces d'un hôtel ou d'un château, et il s'en crée un grand nombre de nouveaux types : bibliothèques, meubles d'appui pour les salles à manger, minuscules tables à ouvrage, petites tables à écrire, toilettes ; et parmi les sièges : canapés, duchesses, bergères et tant d'autres. Ils se débarrassent — nous parlons des tables et des sièges — des traverses d'entre-jambes devenues superflues depuis qu'ils sont moins lourds et glissent aisément, quand on veut les déplacer sans les soulever, sur les parquets de chêne bien ciré.

Ces meubles sont d'un aspect plus riant et d'un coloris plus harmonieux, confirmant ce fait indéniable que l'œil de nos ancêtres s'est affiné à ce moment-là, est devenu plus sensible aux dissonances de la couleur. On ne veut plus, sur une table, des brutales bigarrures où se complaisaient les lapidaires à la florentine. Un cabinet de Boulle était facilement criard tout en étant triste : voyez l'éclat dur qu'ont les grosses appliques de bronze doré d'or moulu sur les fonds d'ébène et la crudité d'effet, par exemple, des fonds bleus sous corne transparente de certains panneaux de marqueterie. Maintenant on recherche ces tons chauds, rompus et chatoyants sur lesquels l'or joue si bien, brun rougeâtre veiné de jaune, châtaigne à reflets fauves, rouges vineux et profonds ; et voici qu'à point nommé, pour satisfaire ce besoin des yeux, commence l'importation par la Compagnie des Indes des nouveaux bois des îles, qui étendront presque à l'infini la « palette », si l'on peut dire, de l'ébéniste. Parmi ces *bois de rapport*, les plus employés en placage et en marqueterie seront l'amarante violacé, le bois de violette aux belles veines brunes, le satiné rouge,

1. Le mot apparaît vers 1680, mais ne sera employé officiellement, dans les statuts de la Communauté des menuisiers, qu'en 1745, c'est-à-dire, chose curieuse, *quand l'ébène aura tout à fait passé de mode*.

le satiné jaune ; un peu plus tard, l'incomparable bois de rose, à l'éclat soyeux si doux, si gai, et qui vieillit si bien sous le vernis ; enfin toutes les variétés de l'acajou aux sombres rutilances. En même temps que le bois naturel, le bois peint reste fort employé, comme à l'époque Louis XIV, surtout dans les petites pièces dont les boiseries sont revêtues de couleurs vives et décorées de sujets plaisants : cabinets de la Chine, cabinets des singes et autres cabinets « de conversation » ou « à prendre le café ». Le premier ensemble de ce genre paraît avoir été ce cabinet de la Chine qu'eut Monsieur dès 1690, en son château de Saint-Cloud. On imite de plus en plus, et avec une perfection grandissante, le « vernis de la Chine », c'est-à-dire le laque : laque rouge et or, noir et or, laque polychrome de Coromandel, quand on n'emploie pas des panneaux authentiques importés d'Extrême-Orient. C'est une erreur de croire que les imitations de ce genre datent de l'époque Louis XV et ont été inventées par les fameux frères Martin : à la fin du règne précédent, aux Gobelins, le « Directeur des Ouvrages de la Chine » avait sous ses ordres tout un atelier faisant ce que l'on appelait le « vernis des Gobelins ». Il va sans dire que le bois doré est toujours en faveur, surtout pour les pieds de tables, de consoles et les sièges luxueux.

En somme, s'il devient plus harmonieux et plus choisi, le coloris reste très monté de ton ; le goût des teintes pâles et un peu fades, vert d'eau clair, gris perle, lilas, sera le fait de la deuxième moitié du siècle ; il faut toujours se rappeler que presque tous les meubles et les boiseries de la première moitié ont été repeints, souvent plusieurs fois, sans aucun respect de la teinte primitive.

Ce que l'on peut appeler la ligne Louis XV s'est aussi formé peu à peu vers la fin du règne de Louis XIV. En gros, c'est la ligne droite, création abstraite de notre esprit, remplacée par la courbe, qui est partout dans la nature ; et l'angle droit, qu'il soit formé de la rencontre de deux lignes ou de deux plans, par un raccord arrondi ou un chanfrein. De même la surface plane est délaissée, partout où il se peut, pour la surface gondolée. Il faut pourtant se garder d'exagérer cette différence : il est des meubles de pur style Louis XIV, comme certaines consoles très compliquées, qui ne comportent presque aucune ligne droite. Mais la courbe Louis XV est fort différente de la courbe Louis XIV : moins ramassée, moins géométrique ; plus allongée, variée et complexe, trouvée « au bout du crayon » ou au bout du ciseau, elle est très souvent composée d'une suite ininterrompue de courbes et contre-courbes ondoyantes comme dans un fenestrage du xve siècle. La ligne en S est celle qui se rencontre le plus couramment : au fronton des armoires, aux pieds des tables et des sièges que l'on appelait des *pieds de biche* (déjà fréquents à la fin du xviie siècle), et ailleurs.

Il faut insister sur cette continuité des courbes et en général des lignes du nouveau style : elle est un de ses caractères les plus marquants. A l'époque précédente, on aimait les divisions nettes, les francs assemblages d'équerre, les panneaux à contour géométrique, les moulures au profil accentué donnant des ombres fortes; au début du XVIII[e] siècle, on en vient, pour prendre un exemple, à ces moulurations coulantes qui se prolongent, en filant le long des formes et sans qu'aucun compte soit tenu des assemblages, de l'extrémité d'un pied de fauteuil jusqu'au cartouche dont le dossier est sommé.

La tendance plus ou moins consciente à harmoniser le mieux possible les meubles au corps de l'homme fait emprunter dans une certaine mesure les formes de celui-ci et sa structure pour les donner aux commodes, qui sont *ventrues*, ou aux fauteuils, dont les bras s'emmanchent sans solution de continuité, comme les nôtres. L'architecture cesse un moment d'être pour les arts appliqués le grand répertoire des formes et des motifs : à peine peut-on reconnaître çà et là les frontons coupés et chantournés en S du baroque italien. C'est plutôt du monde vivant que l'on s'inspire, et, par un renversement des rôles, c'est l'architecture qui, tout en conservant dans l'ensemble (du moins en France) ses grandes lignes calmes et sa simplicité, imite la menuiserie et l'orfèvrerie dans le détail de son ornementation sculptée.

On préfère donc les motifs souples, faciles à ployer selon n'importe quelle courbe : dragons vaguement chinois, mascarons à la barbe fourchue et tire-bouchonnée, ailes de chauves-souris griffues, ailes d'oiseaux à plumes ébouriffées, coquilles ridées, tuyautées, déchiquetées, percées de trous en ligne, feuilles de scolopendre ondulées, feuilles de céleri, palmiers aux molles inflexions, guirlandes lâches de roses, anémones et œillets, brindilles fleuries qui s'enroulent pour les adoucir aux rares lignes droites que l'on conserve ou brochent capricieusement sur les fonds avec les rubans plissotés. On place volontiers comme amortissements en haut des pieds d'une table, des montants d'un écran, aux angles d'un socle de pendule, des singes à bonnet pointu et ces bustes de femmes dont la gorge s'épanouit hors d'un corsage transformé en ornement et qui, avec leur profil mutin et leur petite toque à plumes spirituellement campée, viennent tout droit des *Fêtes galantes* de Watteau : on les appelle *espagnolettes*.

Un autre caractère constant de l'ornementation nouvelle est son *asymétrie*. On sait que le moyen âge n'avait aucun souci de la symétrie, au contraire ; mais, depuis le milieu du XVI[e] siècle, la répétition d'éléments semblables et, dans chaque élément, l'exacte correspondance des deux moitiés de part et d'autre d'une ligne médiane étaient devenues principes quasi inviolables. Influence du décor libre des Chinois et Japonais?

Goût de la fantaisie et de l'imprévu? Besoin de prendre, comme par gageure et taquinerie, le contre-pied de ce qui avait été fait jusque-là? Peu importe : ce qui est sûr, c'est qu'en un tournemain fut rejetée, comme tant d'autres, au début du siècle, cette discipline de la symétrie qui paraissait si solidement établie. L'axe visible ou virtuel de toute forme s'infléchit, comme le reste.

En somme, tout s'émancipe et se relâche, les bronzes d'un meuble et les sculptures d'une boiserie, comme les vêtements d'une dame travestie en Hébé par Nattier.

Survivance du genre boulle. — Malgré l'universel engouement pour ce genre nouveau, il resta des amateurs — ceux qui se faisaient gloire d'un cabinet de grand goût et de noble tenue — pour commander des médailliers, des armoires et des gaines d'applique au vieil André-Charles Boulle, qui vécut jusqu'en 1732, et à ses fils Jean-Philippe, Pierre-Benoît, André-Charles et Charles-Joseph, qui continuèrent à plaquer d'écaille et de métaux des meubles solennels. Deux d'entre eux, l'aîné et le plus jeune (et rien ne saurait mieux prouver l'estime où ils étaient tenus), obtinrent brevet de logement aux galeries du Louvre. Comme ils ne cessèrent pas d'employer les anciens modèles de l'atelier, rien, pour parler franc, ne permet, en l'absence de toute estampille, de distinguer sûrement les œuvres des fils de celles du père.

On perd leur trace à partir de 1754, mais le genre Boulle retrouva si bien la vogue sous Louis XVI — si tant est qu'il l'eût jamais perdue — que plusieurs ébénistes fameux, Philippe-Claude Montigny, Étienne Levasseur, Nicolas-Pierre Séverin et Georges Jacob lui-même, devaient s'employer à le pasticher, par exemple pour la décoration de la galerie de Saint-Cloud, lorsque cette maison royale devint, en 1785, la propriété de la reine Marie-Antoinette. Levasseur avait été apprenti dans l'atelier de l'un des Boulle : on peut donc dire que la tradition ne fut pas interrompue un instant.

Charles Cressent. — Robert de Cotte, l'architecte dont le style si finement et noblement français résume à la perfection toutes les qualités de l'art de son temps, a laissé — dans un recueil (non gravé) de dessins d'ornement conservé par la Bibliothèque Nationale — quelques modèles de meubles qui, réalisés par un ébéniste de talent, auraient donné la fleur du mobilier français au début du XVIIIe siècle; mais il ne semble pas qu'ils aient jamais été exécutés. A défaut de ces ouvrages dont nous nous plaisons à imaginer la suprême beauté, c'est l'œuvre de Cressent qui représente le mieux pour nous le mobilier de cette époque d'équilibre délicat et instable entre des qualités opposées.

Charles Cressent, ébéniste des palais de S. A. R. Mgr le duc d'Orléans (1685-1768), nous est encore assez mal connu. Fils d'un bon sculpteur amiénois qui vint s'établir à Paris et petit-fils d'un maître menuisier picard, il eut le mérite singulier d'être à la fois excellent ébéniste, sculpteur, non sans talent, de bustes, médaillons et crucifix fondus en bronze ou taillés dans le bois et le marbre, modeleur et ciseleur incomparable d'ornements en bronze doré : bref, artiste, en sa partie, absolument complet. De plus, il fut, comme Boulle, un *curieux* dont le cabinet contenait de fort belles choses et que, du moins à l'en



Phot. Wallace Collection.

Fig. 519. — Charles Cressent : Commode.
(Collection Wallace, Londres.)

croire lui-même, le Régent consultait volontiers pour ses achats d'œuvres d'art. Une dizaine de meubles, au Louvre, au Cabinet des Médailles, au Musée Richard Wallace et dans quelques collections particulières, peuvent lui être attribués en toute certitude. Les uns, comme l'armoire à médailles de la Bibliothèque Nationale, sont d'une grande simplicité dans leur forme et leur ornementation ; les autres, telle la célèbre commode aux dragons de la Collection Wallace (fig. 519), d'un faste éclatant ; mais tous montrent un goût impeccable dans la proportion des parties, la pureté des profils, la répartition des bronzes sur les surfaces. Ces bronzes, dont la dorure amortie se marie si bien aux sobres marqueteries de bois d'amarante, de satiné, de « kayenne cerise », ces bronzes « lestement traités », comme Cressent l'écrivait lui-même dans un de ses catalogues de vente, joignent à l'ampleur, à la

noble largeur de facture du grand siècle, une souplesse grasse, une fantaisie heureuse, une élégante délicatesse dans les détails, qui sont bien d'un âge nouveau. Comme Gillot et Watteau, Cressent s'amusait aux singeries, aimait le piquant des ajustements à l'italienne et ne reculait point devant des compositions pittoresques comme celle-ci : « deux encoignures de bois d'amarante et bois satiné; les bronzes représentant deux grands chênes des mieux feuillés, sur lesquels il y a un hibou et plu-



Phot. Giraudon.

Fig. 520. — Charles Cressent : Bureau plat.
(Musée du Louvre.)

sieurs oiseaux autour qui lui font la guerre ». Mais ces fantaisies ont toujours de la tenue, disciplinées qu'elles sont par un sens exquis de la mesure et de l'équilibre : qualités que Cressent ne montra jamais plus complètement que dans le bureau plat du Ministère de la Guerre (fig. 520), actuellement au Louvre, meuble noble et charmant qui n'a été surpassé par rien dans la succession de nos styles et qui est si essentiellement français. C'est l'aboutissement suprême du long travail de « francisation » qui durait depuis un siècle.

La rocaille et ses dessinateurs. — Ces qualités ne laissent pas de persister dans les meilleurs spécimens du mobilier de l'époque Louis XV

proprement dite, mais à un moindre degré. La *rocaille* et ses excès n'avaient eu que peu de prise sur un artiste d'une personnalité puissante comme Cressent, arrivé d'ailleurs à la maturité quand elle eut ses beaux jours; elle n'est pourtant pas absente de la commode aux dragons, et l'entrée de serrure centrale du bureau du Louvre est de style rocaille. Tous les autres ébénistes relèvent plus ou moins d'elle, mais de moins en moins, jusqu'au moment où, vers 1760, va commencer le « retour à l'antique ».

Qu'est-ce donc que la rocaille? Le mot, au XVIIIe siècle, n'avait pas



Phot. L. P.

Fig. 521. — Console en bois doré. Époque Louis XV.
(Château de Versailles.)

le sens que nous lui donnons. On appelait *rocaille* une architecture rustique telle que l'ancienne grotte de Téthys à Versailles, certains appartements de bains, fontaines ou grottes artificielles dans des parcs, étranges assemblages de pierres brutes aux formes bizarres, de congélations sculptées, de coquillages réels, de pétrifications, de stalactites, où se contournaient les formes les plus tourmentées du baroque italien. Une rocaille était encore un socle de pendule, de surtout de table, etc., une base faite de bronze, d'orfèvrerie, de faïence, imitant plus ou moins les formes irrégulières d'un rocher. Pour nous, la rocaille, ce n'est pas le style Louis XV, c'en est l'outrance à ses débuts, c'est une effervescence de libre fantaisie, qui se calmera assez vite en France, au moment

même où elle deviendra pure extravagance chez les imitateurs allemands et italiens.

Chose digne de remarque, les représentants les plus éminents de ce genre n'étaient pas français d'origine. Gilles-Marie Oppenord, ou Oppen Oordt, directeur général des bâtiments et jardins de S. A. R. Mgr le duc d'Orléans, était bien né en France, dès 1672, mais d'un ébéniste du roi venu de Hollande ; Juste-Aurèle Meissonnier, de vingt ans plus jeune, reçu maître orfèvre en 1727, puis nommé architecte et dessinateur de la chambre et cabinet du roi, était né à Turin ; à sa mort, en 1750, il eut pour successeur en cette charge Antoine-Sébastien Slodtz, auquel succédèrent à leur tour ses deux frères, Paul-Ambroise et René-Michel : ceux-ci étaient fils d'un sculpteur anversois dont le talent s'était employé à Versailles et petit-fils par leur mère de Domenico Cucci.

On voit plus de tenue, un goût plus sobre dans les ornements d'Oppenord ; une verve créatrice plus copieuse chez Meissonnier, mais des lignes tourmentées, déchiquetées, sans un repos, et un parti-pris systématique d'éviter toute symétrie, qui fatiguent vite. Avant de porter un jugement sur ces ornemanistes et leurs imitateurs, les Boucher, les Mondon, les Cuvilliès et autres inventeurs féconds de « morceaux de caprice propres à divers usages », il faut se rappeler que leurs dessins n'étaient presque jamais des modèles à exécuter tels quels, mais des suggestions, des idées « propres à éveiller les esprits », comme disait Androuet du Cerceau un siècle et demi plus tôt, des répertoires de formes et de motifs que chaque artisan avait à employer et modifier suivant les lois de sa technique et les nécessités de l'usage. S'ils paraissent touffus à l'excès, c'est qu'il fallait par économie faire tenir le plus possible de motifs sur une seule feuille ; si l'asymétrie en semble déraisonnable, c'est souvent parce que le même dessin donne la moitié gauche d'un objet et la moitié droite d'un autre, accolées ensemble sans que la coupure soit indiquée. Quant aux ouvrages de menuiserie et d'ébénisterie qui ont été faits d'après ces dessins, ils sont presque toujours beaucoup plus simples, sauf toutefois les meubles de pur apparat comme certaines tables et consoles (fig. 521).

Les ébénistes du temps de Louis XV. — Dans une galerie de l'incomparable Collection Wallace, une richissime commode à deux tiroirs, dont le bois de violette est couvert de bronzes rocaille (fig. 522), rivalise de splendeur avec sa voisine, la commode aux dragons de Cressent. Par une exception singulière, tandis que le bois n'est pas signé, un des bronzes d'applique porte l'estampille : *Fait par Caffieri.* Deux des Caffieri, à l'époque où cette œuvre admirable fut exécutée, étaient sans rivaux pour fondre, réparer et dorer d'or moulu les bronzes d'ameuble-

ment : Jacques (l'un des fils de Filippo Caffieri, premier du nom, fondateur de la dynastie et sculpteur de Louis XIV aux Gobelins) et Philippe III, fils de Jacques. Père et fils travaillèrent ensemble jusqu'à la mort du premier en 1755 : ils estampillaient leurs ouvrages *Caffieri*, sans prénom, et il est impossible de les distinguer l'un de l'autre. On a cru longtemps qu'ils étaient, comme Cressent, à la fois ébénistes et fondeurs-ciseleurs; mais M. de Salverte a retrouvé récemment l'état civil de la commode de Hertford House : dessinée par l'un des Slodtz (Sébas-



Phot. Wallace Collection.

Fig. 522. — A.-R. Gaudreau et Jacques Caffieri (d'après le dessin des frères Slodtz) : Commode.

(Collection Wallace, Londres.)

tien-Antoine?), elle fut exécutée pour la nouvelle chambre de Louis XV à Versailles, en 1735-1739, par Antoine-Robert Gaudreau, ébéniste du roi, voisin des Chardin dans la rue Princesse.

A quelque distance, la commode de la Collection Wallace semble environnée de flammes qui en lèchent les parois rebondies; vus de près, ces bronzes d'une ciselure sans prix sont des rinceaux de feuilles de chicorée aux côtes nerveuses, frangées de pointes qui s'effilent, agrémentées de fleurettes, et « se relèvent en bosse » pour former les poignées. La complication et l'abus du bronze sont indéniables (on hésite avant de découvrir dans ce buisson doré les poignées et les entrées de serrures), mais l'élégance est grande, et surtout l'exécution d'une rare beauté, délicate sans mièvrerie, partout large, mâle et hardie.

Le dessin de cette commode a été conservé; rien de plus instructif que de le comparer à une photographie de l'œuvre achevée : là, des courbes molles et lâchées, aucun souci de la construction, des pieds d'une gracilité impossible et ridicule; ici, une ampleur de formes, une beauté de masses vraiment grandioses, mais unies à une souplesse extrême et à la plus brillante fantaisie.

Les meubles ornés de bronzes par les Caffieri ont presque tous disparu, et nous connaissons ces grands artistes surtout par leurs lustres,



Phot. Giraudon.

Fig. 525. — A.-R. Gaudreau (d'après le dessin des frères Slodtz) : Médaillier du roi Louis XV.
(Cabinet des Médailles, Paris.)

bras de lumières, *feux* (chenets), horloges et cartels. On attribue à Jacques un grand bureau à serre-papiers qui est à Vienne, dans la Collection Metternich : c'est le dernier mot de la rocaille et de l'art du bronzier. La contorsion des lignes y va jusqu'à la grimace, et l'asymétrie est complète : l'une des extrémités de la table est toute différente de l'autre. Les pieds grêles sont entièrement faits de bronze doré : c'est un meuble de métal, où le bois n'est plus qu'un remplissage négligeable.

D'une composition plus régulière et tranquille, bien que le dessin soit aussi du crayon de l'un des Slodtz, est le médaillier plaqué d'amarante du roi Louis XV (fig. 525) à la Bibliothèque Nationale. C'est encore un ouvrage de Gaudreau. Avec ses médaillons à fond bleu lapis, de part

et d'autre d'un masque de femme ornant la partie dormante, ses chutes de médailles, ses guirlandes et ses rubans, ses palmes et ses pieds de bronze à têtes de bélier, il est orné d'une façon un peu lourde et confuse; mais, ici encore, la ciselure, large autant que raffinée, emporte l'admiration. On ne sait de qui elle est l'ouvrage.

Le médaillier de Louis XV avoisine aujourd'hui l'ensemble, récemment reconstitué avec beaucoup de goût, du « Cabinet de Roi », dans lequel de magnifiques boiseries, dessinées par Robert de Cotte et son fils Jules pour le salon de la marquise de Lambert, encadrent des peintures de Natoire, Boucher et Carle van Loo, au-dessus de robustes consoles chantournées sur lesquelles sont posées des armoires à médailles toutes simples, par Jules Degoullons. On reconnaît, dans les consoles d'applique et l'immense console de milieu, le beau style de Robert de Cotte, mais fortement modifié par son interprète dans le sens de la rocaille.



Phot. Giraudon.

Fig. 524. — Petite table à ouvrage. Estampille de Delorme.

(Musée du Louvre.)

Un autre ébéniste, qui avait pour fidèles clients le roi et surtout Mme de Pompadour, — s'il faut en croire d'Argenson, celle-ci lui aurait accordé une pension de mille écus « pour avoir fait une belle chaise percée pour ladite marquise », — est Pierre Migeon, qui nous est surtout connu par une œuvre du plus rare mérite : le bureau dit « de Vergennes », cédé depuis peu au Louvre par le Ministère des Affaires Étrangères. C'est une table magnifique, en bois de rose, aux formes un peu trapues, aux courbes généreuses et dont le plateau présente un contour très mouvementé. Les bronzes sont d'un style peu banal : au centre de chaque petit côté se dresse un arbre; les poignées, chutes et autres appliques s'ornent de larges feuilles bien étalées qui ne sont point d'acanthe, mais plutôt de céleri, interprété avec un certain réalisme. Tout cela est plein de sève et de robustesse.

Il est impossible, même dans une étude aussi sommaire, de passer sous silence quatre ébénistes dont l'estampille marque quelques-uns des plus délicats chefs-d'œuvre du règne de Louis XV, dans la série des minuscules tables à ouvrages, bureaux de dames et chiffonnières (qui d'ailleurs sont restés le plus souvent anonymes) : Adrien Delorme, auteur de la petite table marquetée à corbeilles et vases de fleurs de la Collec-

tion Camondo (fig. 524), merveille de grâce fragile et pure dans les lignes, de justesse dans les proportions et de goût sobre dans le choix des ornements; Pierre Bernard, « ébéniste privilégié du Roi, suivant la Cour », que patronnait François Boucher; Roger Vandercruse, dit La Croix, et un grand artiste dont le nom est encore inconnu, qui signaient, l'un, des initiales R.V.L.C., et l'autre, des lettres énigmatiques BVRB, ces mêmes meubles féminins dont l'élégance, raffinée au degré suprême, reste et restera sans doute à jamais inégalée. Ce sont les plus purs joyaux de « cette époque bénie entre toutes », comme s'exprime Émile Molinier.

Laques d'Extrême-Orient et vernis français. — Les laques, ou, comme on disait, « vernis de Chine », furent en grande faveur, du moins les noirs, jusqu'à la Révolution; ils plaisaient à tous par « la singularité des formes, écrit l'expert C. F. Juliot dans le *Catalogue de la Collection Randon de Boisset*, le goût aussi ingénieux que particulier des dessins, le beau ton de l'or et l'excellent fini du travail », et les amateurs regardaient comme essentiel d'en posséder « pour le bel accord de leur cabinet ». Rien n'est plus plaisant à l'œil, en effet, que l'accord des bronzes dorés d'or moulu à l'éclat vermeil, avec les ors mats et froids d'un laque du Japon et son fond rouge ou noir (fig. 525) ou avec la gaie polychromie d'un laque de Coromandel. On composa d'abord des meubles où étaient plaqués des panneaux de laque faits en Extrême-Orient pour tout autre usage; mais l'adaptation en était fort malaisée aux formes gondolées de l'époque : aussi les ébénistes, dit-on, se mirent-ils à faire faire en Chine et au Japon des panneaux tout exprès, ou bien à y envoyer des meubles bruts à laquer, ce qui ne laissait pas de causer des délais et dépens excessifs. Stimulés par ces difficultés et par l'engouement général, les vernisseurs français arrivèrent à une imitation assez parfaite pour faire illusion.

Les frères Martin ont accaparé toute la renommée des artistes qui ont alors décoré tant de commodes et d'encoignures dont nous raffolons aujourd'hui : on leur attribua tout meuble laqué, pourvu qu'il ne fût pas trop grossier, comme on faisait naguère aux Clouet de tout portrait français du XVIe siècle. En vérité, dès la fin du XVIIe et en dehors des Gobelins, il y avait à Paris plusieurs vernisseurs en meubles, dont le *Livre commode* nous donne les noms; au siècle suivant, nous en trouvons plus de vingt de qui la personnalité nous est connue et dont l'un, A. Vincent, fut directeur de l'Académie de Saint-Luc. Mais les Martin furent de beaucoup les premiers en leur art. Ils étaient eux-mêmes nombreux : quatre frères, Guillaume, Simon-Étienne, Julien et Robert, puis Antoine-Nicolas Simon-Alexandre, fils de Robert, exploitèrent trois fabriques dites

« Manufactures royales ». Aucun document du temps ne fait distinction entre eux; on disait « Martin » tout court, ou « les Martin ».

Ils n'eurent d'abord d'autre ambition que d'imiter au mieux les laques d'Asie, puis inventèrent un genre plus original : les motifs de fleurs et de fruits peints au naturel, les camaïeux dans des médaillons, enfin les scènes galantes et pastorales peintes, le plus souvent, dans des encadrements de fleurs et de rinceaux, sur fond jonquille, fond d'aventurine,



Phot. Vict. and Alb. Museum

Fig. 525. — Commode en laque du Japon. Estampille de Joseph.
(Victoria and Albert Museum, Londres.)

fond vert de mer sablé d'or. Ce qu'ils décoraient ainsi, c'était moins souvent des meubles que des carrosses et des chaises à porteurs, ou les murs de petites pièces intimes, ou même les plus menus objets, navettes, éventails, étuis, boîtes de poche. Il faut aller voir à Versailles, derrière le salon des petits appartements de Marie-Antoinette, une pièce de dimensions infimes qui, seule des appartements privés de Marie Leszczynska, a échappé à la destruction : malgré son mélancolique délabrement, il n'est rien de plus délicieux. Mais où sont les meubles authentiquement vernis par les Martin?...

Les sièges. — L'histoire des sièges au xviiie siècle relève au moins

autant de celle de la tapisserie et des tissus que de celle des meubles. Faisant partie de l'*ameublement* d'une pièce, lequel comprenait en outre les tentures, tapis et rideaux, et le lit, s'il s'agissait d'une chambre, ils étaient fournis par les tapissiers-marchands et fabriqués par des menuisiers spécialisés, distincts des ébénistes[1]. Le bois ne comptait pas pour beaucoup dans leur prix, surtout s'il n'était pas doré, et fut toujours considéré comme chose accessoire. Cependant, on en fit de fort beaux sous Louis XV : une foule de sièges nouveaux, — les petits fauteuils *en*



Phot. Giraudon.

Fig. 526. — Canapé. Bois doré, par N.-Q. Foliot. Tapisserie des Gobelins.
(Musée du Louvre.)

cabriolet, les larges *marquises*, les grandes *bergères en gondole*, enveloppantes et douillettes, les chaises longues dites *duchesses*, d'une pièce ou *brisées* en deux et trois pièces, les *ottomanes*, les sofas, qui racontent si clairement les mœurs d'une époque voluptueuse et soucieuse de bien-être, — étaient une matière inépuisable pour les plus souples des dessinateurs. Certains de ces sièges sont, grâce à leurs lignes et à leur mouluration parfaites, un enchantement pour les yeux, autant que par les couleurs fleuries de leur Beauvais ou de leur Aubusson, de leur brocatelle ou de leur gros de Tours.

1. Nous avons dit cependant que Migeon faisait des « chaises d'affaires » et autres sièges d'usage intime; mais ils étaient plaqués de bois de couleur : c'étaient ouvrages d'ébénisterie.

Le plus bel ensemble peut-être qui ait survécu à l'immense désastre du mobilier royal est le fameux *meuble des Dieux* de la Collection Camondo (fig. 526 et 527), dont le grand canapé porte la mention *Chambre du Roy*, et l'un des fauteuils, l'estampille *N. Q. Foliot*. Les lignes, très pures, sont en outre d'une rare et magistrale simplicité. La tapisserie du grand canapé est des Gobelins; celle du petit canapé, des quatre fauteuils et des quatre chaises est d'Aubusson. Que ne peut-on replacer dans la chambre de Louis XV, à Versailles, ces merveilles faites pour elle, avec la commode de la Collection Wallace! Les grands noms, dans cette spécialité de la sculpture des sièges, sont, avec Nicolas-Quinibert Foliot et son frère François, Jean-Baptiste Tilliard père et fils, Jean Nadal, Louis Delanois, qui fit au début de sa carrière de très beaux bois de sièges de style Louis XV.



Phot. Giraudon.

Fig. 527. — Fauteuil. Bois doré, par N.-Q. Foliot. Tapisserie d'Aubusson. (Musée du Louvre.)

L'acheminement au style Louis XVI; Œben et les débuts de Riesener. — Ce qu'on a coutume d'appeler le *retour à l'antique*, — ce goût des choses grecques et romaines ou supposées telles, qui, on le sait, devait s'étendre à la poésie comme aux prénoms donnés aux enfants, à la politique aussi bien qu'aux robes et aux coiffures des femmes, et atteindre son plein développement sous la Révolution et l'Empire, — s'est manifesté tout d'abord dans le domaine de l'art, plus précisément de l'art décoratif, et cela quand Louis XV avait encore une quinzaine d'années à vivre. C'est à partir de 1760 en effet que l'on discerne les premiers indices d'une transformation du style en fait d'art appliqué. En 1762, dans sa *Correspondance*, Grimm écrit : « Depuis quelques années, on a recherché les ornements et les formes antiques; le goût y a gagné considérablement et la mode en est devenue si générale que tout se fait aujourd'hui à la Grecque. La décoration extérieure et intérieure des bâtiments, les meubles, les étoffes, les bijoux de toute espèce, tout est, à Paris, à la Grecque. Ce goût a passé de l'architecture dans les boutiques de nos marchandes de modes : nos dames sont coiffées à la Grecque; nos petits maîtres se croiraient déshonorés de porter une botte qui ne fût pas à la Grecque. Cet excès est ridicule, sans doute, mais qu'im-

porte? Si l'abus ne peut s'éviter, il vaut mieux qu'on abuse d'une bonne chose que d'une mauvaise. Quand le goût grec deviendrait la manie de nos perruquiers et de nos cuisiniers..., il n'en sera pas moins vrai que les bijoux qu'on fait aujourd'hui à Paris sont de très bon goût, que les formes en sont belles, nobles et agréables, au lieu qu'elles étaient toutes arbitraires, bizarres et absurdes, il y a dix ou douze ans. »

Ce ne fut donc à l'origine qu'un changement de mode, sans rien de systématique, de concerté; cela se fit avec esprit, sans pédantisme et



Phot. Giraudon.

FIG. 528. — Canapé. Bois par J. Lebas. Etoffe tissée, d'après Philippe de la Salle.
(Musée des Arts décoratifs, Paris.)

beaucoup par les femmes : bref, à la française. Le goût antique, au début, s'insinua seulement dans les petites choses et les détails des grandes, et l'on trouva un sofa bien assez *à la grecque*, si des rangs de feuilles d'eau, des entrelacs à rosaces y remplaçaient les rocailles désuètes, sans que rien fût changé à ses lignes onduleuses. Il était grec à peu près autant que le *Corésus* et la *Callirhoé* de Fragonard, ses contemporains : personne n'en demandait davantage.

Puis ce fut, comme au début du siècle et, en remontant plus haut, comme au début du XVIᵉ, une de ces époques dites « de transition », qui ont presque toujours tant de charme. Les dessinateurs d'ornement et les ébénistes, qui avaient, comme nous disons en notre jargon, « fait du

Louis XV » pendant de longues années, ne purent se résoudre à cesser tout à fait de chercher au bout du crayon les courbes libres qu'ils avaient tant prodiguées : mais ils reprirent le compas et la règle, feuilletèrent avec fruit le *Recueil d'antiquités* de Caylus, les *Monumens Antiques inédits* de Winckelmann, et l'on vit ces jolis meubles ou sièges *mixtilignes*, — c'est un mot du temps, — où la droite et la courbe se tempèrent l'une l'autre dans un si heureux dosage (fig. 528). De ce moment-là datent les commodes



Phot. Giraudon

Fig. 529. — J.-F. Œben, J.-H. Riesener et Duplessis : Bureau à cylindre du roi Louis XV.

(Musée du Louvre.)

à façade verticale, mais légèrement mouvementée d'un avant-corps se raccordant au reste par des quarts de rond, à côtés cintrés et à pieds de biche atténués, qui sont parmi les plus gracieuses productions de l'ébénisterie française. Il ne faut d'ailleurs pas croire que ces meubles participant des deux styles ne se soient faits que pendant quelques années : on peut en voir actuellement dans l'antichambre du Petit Trianon, — un canapé et des fauteuils, — qui portent l'estampille de Claude Lerat : or ce menuisier en sièges ne passa maître qu'en 1785.

L'ébéniste le plus marquant de l'époque est Jean-François Œben, Allemand né en Franconie, mais venu tout jeune à Paris et complètement francisé, comme tant d'autres de ses compatriotes. Quand on parcourt la

liste des maîtres menuisiers-ébénistes de la seconde moitié du XVIIIe siècle, on est surpris d'y rencontrer presque autant de noms germaniques que de noms français; et parmi ces étrangers de naissance figurent quelques-uns des artistes dont le style a été le plus pur, le plus finement élégant, le plus français. On sait pourtant à quel degré de mauvais goût pouvait atteindre le meuble allemand de ce temps-là ! La puissance d'assimilation qu'avait la France dans tous les domaines est vraiment admirable.

Les talents d'Œben ne nous sont connus que par quelques meubles seulement. Il a été souvent confondu avec son frère Simon; d'autre part, après sa mort, survenue en 1765, sa veuve continua son commerce, avec Riesener pour chef d'atelier. Or, elle se servait toujours de l'estampille *J.-F.-Œben*. Ainsi, nombre d'ouvrages exécutés entre 1765 et 1768 et dont le style est déjà tout Louis XVI, sont de Riesener, bien que signés *Œben*. Serrurier-mécanicien autant qu'ébéniste, J.-F. Œben avait la spécialité de ces meubles complexes, à secrets et à transformation, que l'on prisait tant sous Louis XV. Une des plus belles pièces du mobilier royal et assurément la plus somptueuse comme la plus raffinée — bref, le roi des meubles — fut conçue et commencée par lui, terminée par Riesener: c'est le célèbre bureau à cylindre du roi Louis XV (fig. 529), honneur des salles du mobilier au Louvre, dont il sera question plus loin. D'Œben encore, au Louvre, est la très belle table-bureau, aux lignes puissantes, aux bronzes très simples et dans le goût nouveau, qui provient des Invalides. Il fut, semble-t-il, l'inventeur de ces sobres marqueteries dont les jeux de fond réguliers sont formés de cubes, de losanges, etc.

Jean-Henri Riesener était, lui aussi, venu d'Allemagne : né à Gladbeck, près d'Essen, en 1734, il était entré tout jeune dans l'atelier d'Œben, où se formèrent avec lui Leleu et Carlin, entre autres ébénistes notoires de l'époque Louis XVI. La veuve d'Œben l'épousa en 1767; il ne fut reçu maître et par conséquent ne commença à estampiller ses ouvrages de son nom que l'année suivante. Le bureau du roi, terminé par lui, suffit à le rendre célèbre. Ce meuble fameux demanda neuf années de travail, car les soins les plus exquis furent apportés à son exécution, comme nous l'apprend le *Mémoire*, qui a été conservé, *des ouvrages faits pour la perfection du bureau de Sa Majesté*. C'est ainsi que les marqueteries, figurant « quantité de trophées, attributs de la royauté, les poèmes dramatiques, la guerre terrestre et la marine, le globe terrestre et les attributs de la géométrie, le globe céleste et les attributs de l'astronomie », etc., furent toutes refaites pour « donner à toutes les parties un bon ensemble », trouver « le vrai du dessin » et « les assortimens du bois convenable ». Ces marqueteries sont la part personnelle de Riesener; les bronzes merveilleux, d'un dessin si souple et pourtant ferme, d'une ciselure large et serrée à la fois, — l'Apollon et la muse Calliope qui portent les bras de

lumière, les dépouilles de lion formant chutes, les palmiers qui contournent les tiroirs, — furent modelés, fondus et réparés par Duplessis, Winant et Hervieux. Gâté par des transformations subies sous Louis XVI et surtout par l'adjonction de deux médaillons en biscuit de porcelaine à fond bleu qui tranchent crûment sur les tons si doux de la marqueterie, le bureau du roi reste un chef-d'œuvre de grandeur dans ses lignes maîtresses, de faste sans redondance, de raffinement suprême en ses moindres détails.

Moins fastueux, sans dieux ni muses, mais non moins beaux assurément sont plusieurs autres grandioses bureaux à cylindre que Riesener exécuta vers le même temps pour le roi de Pologne et quelques autres grands personnages : mêmes lignes architecturales, faites de courbes généreuses tout en restant contenues, même puissance élastique des pieds cambrés, à griffes de lion. ., mais ornementation plus sobre et plus classique : les palmiers font place à l'acanthe, où l'on revient toujours fidèlement, et voici ces poignées en couronnes tombantes, encerclant une rosace et retenues par un nœud de ruban chiffonné, qui vont bientôt devenir si fastidieuses.

Caractères du style Louis XVI. — Après 1770, l'évolution s'achève rapidement : les courbes disparaissent l'une après l'autre, et celles qui subsistent ont un tracé géométrique. Le plan d'une commode Louis XVI n'est pas toujours rectangulaire : mais c'est alors une demi-ellipse, un demi-cercle, ou bien sa façade toute droite se raccorde à un fond plus large par deux quarts de cercle. Les supports sont verticaux, « en carquois » cannelé, « en gaîne » quadrangulaire et, s'ils sont courts, tournés « en toupie » ou faits d'un culot carré de feuilles d'acanthe. Des encadrements bien nets, — souvent un simple listel de bronze doré dont un rang de perles atténue la sécheresse, — cernent ou subdivisent les surfaces. L'ornement courant, fait de motifs identiques répétés en nombre indéterminé, — à la toise, pourrait-on dire, — s'établit partout ; ces motifs sont empruntés au vocabulaire assez restreint de l'architecture classique. De même, la mouluration, moins souple que par le passé, est celle de la pierre et obéit aux règles de Vignole. Consoles et triglyphes, balustres et pilastres cannelés, taillés dans le bois ou fondus en cuivre, reparaissent aux pieds et aux montants : c'est de nouveau la main-mise de l'architecture sur le décor du bois. Il va sans dire qu'elle ramène avec elle la symétrie.

Une autre caractéristique assez générale des meubles d'époque Louis XVI est la petite échelle de leur ornementation et surtout des bronzes. On a le goût de l'extrême fini dans l'exécution ; on veut retrouver les mêmes détails menus, un peu mièvres, sur une commode monu-

mentale faite pour meubler une vaste galerie que sur un minuscule bonheur-du-jour : indéniable erreur de goût qu'ont acceptée (sinon favorisée) de grands artistes comme Gouthière, puis Thomire, d'autant plus aisément qu'elle leur permettait d'étaler leur étonnante habileté de main. Petit et délicatement détaillé, l'ornement est aussi mince, gracile, parfois à l'excès, comme sont les pieds des tables. Que l'on compare deux mêmes motifs classiques, des rinceaux d'acanthe par exemple, sculptés en bois l'un sous Louis XIV d'après Le Pautre et le second sous Louis XVI dans le style de Salembier : là, d'épais faisceaux de feuilles tassées s'enroulent, semble-t-il, avec une grave lenteur; ici, un simple jonc forme des volutes ovales où, de place en place, sont enfilés de minces culots de feuilles molles, sans pointes. Le contraste saute aux yeux, entre l'esprit des deux époques; cependant, l'un et l'autre sculpteur croyait de bonne foi suivre « la belle Antiquité ».

Tout cela, cette géométrie et cette archéologie, pourrait, devrait même être froid et sec, pédantesque, sans agrément. Il n'en est rien. Ce seront les défauts constants de l'époque révolutionnaire et de l'Empire; mais, jusqu'en 1785 environ, le goût du bien-être et des voluptés fines, le sens délicat de la grâce et de la mesure, je ne sais quel atticisme riant que semblent avoir eu en partage presque tous les Français d'alors : voilà les aimables qualités qui ont tout sauvé. Les proportions sont justes, les masses bien équilibrées, le rythme des formes a une heureuse cadence, les ornements sont placés avec tact et avec esprit par ces hommes qui pouvaient bien venir de Neuwied, comme Weisweiler, ou de Grevenbroich sur la Roër, comme Cramer, mais qui respiraient l'air de Paris au temps de Diderot et de Fragonard. Et puis ils ne prenaient pas trop au sérieux cette fameuse antiquité : aucun anachronisme n'avait de quoi les effrayer; sous leurs mains intrépides un laque du Japon s'incrustait au milieu des oves et des rais de cœur; une musette de berger enrubannée, marquetée en bois de rose et de satin, voisinait fort bien avec les triglyphes de Paestum. La grâce d'un meuble de pur style Louis XVI est un peu pincée peut-être, et ses formes sont fluettes, comme celles d'une *baigneuse* de Falconet : mais quelle grâce pure, et quelles formes charmantes !

Dans la technique, plusieurs nouveautés sont à signaler, plus ou moins heureuses. Les meubles entièrement ou partiellement vitrés font leur apparition : armoires-vitrines, bibliothèques, bonheurs-du-jour accostés de deux petites vitrines arrondies. Les bois des îles sont importés en quantités de plus en plus grandes, et tous continuent à avoir leur emploi dans le placage et la marqueterie, jusqu'à l'ébène qui jouit d'un retour de faveur, soit qu'elle accompagne les laques noir et or, soit qu'on l'incruste dans le bois de citronnier ou l'associe au bois de rose. Mais

c'était seulement l'acajou que les ébénistes pouvaient se procurer en *billes* de fortes dimensions : ils exécutèrent des meubles d'acajou massif. L'acajou *moucheté* ou *chenillé* et les parties les plus belles des autres sortes, qui donnent le *flambé*, le *moiré*, le *ronceux*, furent employés en placage uni comme seule décoration de grandes surfaces, telles que le cylindre d'un bureau, les panneaux d'un secrétaire ou d'un bas d'armoire. L'encadrement de bronze doré semble ne plus être là que pour faire valoir le jeu somptueux des veines, et il faut reconnaître que cette matière admirable méritait un tel honneur. La sobriété recherchée des meubles ainsi parés est une belle chose.

Le vernis Martin se démode, et les couleurs vives. Pour accorder les meubles et surtout les lits, les consoles et les sièges, aux tons clairs des boiseries et des tentures d'été, l'on en peint le bois en gris clair, en vert pâle unis ou réchampis, en blanc et or. On imite sur des bureaux et des tables les dessus de portes peints de camaïeux feignant des bas-reliefs. De jolis petits meubles féminins de Vandercruse-La Croix sont peints en bleu pâle avec filets bleu vif et semis de barbeaux. Le peintre de fleurs Leriche suspend ses fraîches guirlandes de roses et tresse ses entrelacs de jasmin, exécutés à l'huile, sur fond d'érable ondé.

Enfin l'on demande des effets de couleur à des matières nouvelles. Ce sont des plaques de verre peint, des plaques de porcelaine de Sèvres (pâte tendre) à fleurs, paysages, fêtes galantes, jeux d'enfants : on avait imaginé d'en incruster les meubles à la fin du règne de Louis XV, et presque tout le mobilier qui garnissait les appartements de Mme du Barry, sous les toits de Versailles, était décoré de la sorte. De mignonnes tables ont leur dessus fait d'une plaque de Sèvres, et les quatre faces de leur ceinture ; des secrétaires ont leur abattant paré d'une ou de deux plaques ; mieux que cela, un grand secrétaire de la Collection Wallace en porte vingt-six sur sa façade, deux rondes et deux douzaines de carrées... ; c'est lourd et criard, s'il est permis de le dire, quelle qu'ait été jadis et que soit encore aujourd'hui la passion de tant d'amateurs pour ce genre de décor. Par contre, il est excellent à la ceinture des tables-jardinières ; encore une nouveauté de l'époque. On insérait aussi, dans le bois de rose et l'acajou, des médaillons de biscuit de Sèvres blanc et ces fins bas-reliefs en biscuit de porcelaine sur fond bleu, qu'exécutait Josiah Wedgwood à Burslem, ou leurs imitations françaises, les « camées de Sèvres bleu et blanc ». Riesener eut même — et c'est peut-être la seule faute de goût de sa carrière — l'étrange idée de donner pour dessus à une petite table à déjeuner un de ces camées recouvert d'une glace.

Notons, pour être à peu près complet, l'emploi, heureusement rare, de la nacre, soit en bordures, soit en losanges jointifs habillant de grandes surfaces ; une timide réapparition des marqueteries de pierres

de couleur à la florentine; un essai, sous l'influence des fouilles de Pompéi, de meubles entièrement métalliques : ce sont des tables, des consoles, des guéridons-trépieds dits *athéniennes*, faits de bronze doré, de bronze à patine verte ou noire, avec tablettes de porphyre ou de marbre.

Les ébénistes du temps de Louis XVI. — Les ébénistes de cette époque nous sont mieux connus que ceux de la première moitié du siècle, parce qu'une ordonnance de 1751 astreignait chaque maître à avoir une marque personnelle, déposée au bureau de la communauté; il devait en estampiller tout meuble sortant de son atelier, à peine de confiscation et d'une amende de vingt livres. En 1776, lors de la réorganisation par Turgot des corps de métiers et communautés, cette prescription fut renouvelée et renforcée; néanmoins, les ébénistes n'y obéirent point régulièrement, et, jusque parmi les plus beaux meubles des musées, il en est beaucoup plus d'anonymes qu'on ne le croit généralement : le tiers de ceux du Louvre qui appartiennent au style Louis XVI, et les deux tiers des chefs-d'œuvre de la Collection Richard Wallace ne portent aucune estampille.

Riesener n'est mort qu'en 1806, pauvre et délaissé depuis quinze années, après avoir acquis un éclatant renom et une très grosse fortune comme fournisseur de la Couronne, de la famille royale et des amateurs les plus raffinés. A partir du moment où il cessa d'être le continuateur d'Œben pour voler de ses propres ailes, on peut distinguer dans sa carrière deux périodes assez différentes. Nommé en 1774 ébéniste ordinaire du mobilier de la Couronne, il reçut en dix années pour près d'un million de livres de commandes royales. En plus de cela, pour Mesdames Tantes, le comte de Provence, le comte d'Artois, le duc de Penthièvre, que d'œuvres admirables! Les ouvrages de cette époque — par exemple la grande commode à caryatides de Chantilly, la commode du Louvre en acajou moiré, à côtés concaves et frise de postes, le secrétaire de la Collection Wallace, dont l'abattant est décoré d'un coq perché sur un trophée — ont souvent des qualités de noblesse et d'ampleur qui les apparentent aux meubles les plus grandioses de l'époque Louis XIV : l'architecture en est bien assise, claire, monumentale sans lourdeur; l'ornementation, vigoureuse et largement traitée. Quand le meuble est relativement très simple, comme le bureau à cylindre du Louvre, en acajou moucheté sans marqueteries, dont les pieds sont encore délicatement cambrés, les lignes et les proportions sont d'une absolue pureté.

A partir de 1784, Riesener ne reçoit plus guère de commandes du Garde-Meuble que pour la reine, et sa manière, plus fleurie, se féminise,

pour ainsi dire, de plus en plus (fig. 550). Ses meubles ont des proportions plus sveltes, des pieds effilés, une souple et libre décoration en marqueterie, le plus souvent florale, d'un goût délicieux et d'une exécution impeccable, des bronzes menus, finis comme des bijoux ; là aussi abondent les roses et les jasmins, les liserons et les anémones : trop de fleurs décidément, et de rubans ; cela va jusqu'à la mièvrerie, mais cette mièvrerie a bien de l'attrait et, disons-le, fait accepter souvent la raideur de lignes, déplaisante sans cela, que la mode imposait. D'ailleurs, Riesener avait déjà fait, pour Marie-Antoinette en particulier, nombre de meubles de dame, précieux et graciles : tel le petit bureau à cylindre, non estampillé, mais sûrement de lui, et daté de 1777, qui fut à Saint-Cloud, puis aux Tuileries, avant de venir au Louvre, et dont le tiroir de milieu porte un gracieux bas-relief de bronze doré où s'ébattent des Amours.



Phot. Wallace Collection.

Fig. 550. — J.-H. Riesener : Secrétaire à abattant.
(Collection Wallace, Londres.)

Le chef-d'œuvre peut-être parmi ces meubles délicats, celui dont l'élégance approche le plus de la perfection, est cette exquise table du Petit Trianon (fig. 551), où les rinceaux de bronze, aux angles, ont un jet si pur et si hardi, et dont la marqueterie du dessus (attributs de la Géographie et de l'Astronomie) est incomparable. Jusqu'à la fin de sa carrière, interrompue brutalement par la Révolution et le changement du goût, ce grand artiste sut rester fidèle au style de 1780 ; et en 1790, 1791 même, il fournissait encore à la reine un admirable secrétaire et la commode assortissante (Collection Pierpont Morgan) où l'on ne voit aucun des défauts qui gâtaient dès lors l'ébénisterie française.

Pour cette catégorie d'ouvrages aimables et très raffinés, les émules de Riesener furent Martin Carlin et Adam Weisweiler. Reçu maître en 1766, mort en 1785, Carlin fut, sans avoir été ébéniste du roi, fournisseur attitré de la reine et surtout de Mesdames, filles de Louis XV. Il avait la spécialité de ces petites tables-guéridons à deux étages, bureaux

plats de dame, tables avec pupitre à musique, dont la plupart ont passé en Angleterre, et des meubles d'ébène à panneaux de laque noir et or, dont les bronzes dorés sont d'une extrême préciosité de facture. Le Louvre possède en ce genre un ensemble d'ouvrages, provenant tous du château de Bellevue, qui représentent admirablement l'œuvre de Carlin : un meuble de salle à manger à hauteur d'appui, cintré des deux bouts, à dessus et tablettes d'angle de marbre blanc, trois portes en panneaux de laque et une frise en bronze doré faite d'une draperie relevée en festons ;



Phot. L. P

Fig. 551. — J.-H. Riesener : Bureau plat de dame.
(Petit Trianon, Versailles.)

un second meuble bas à trois vantaux (fig. 552) accompagné de deux encoignures, bien caractéristiques avec leur pimpante parure d'or, ciselée à miracle : ces guirlandes et chutes gracieuses de fleurs, ces rameaux de myrte croisés, au feuillage si léger, ces couronnes de roses et ces branches de lis, qui se découpent presque trop nettement sur le noir de l'ébène, et ces balustres grêles, imités d'ornements pompéiens, qui adoucissent si heureusement les angles ; deux autres paires d'encoignures, dont une, moins coquette et plus ample de formes, porte sur son tiroir une frise de rinceaux d'acanthe dont l'enroulement harmonieux est pour l'œil un délice ; enfin un bureau de dame d'un goût simple et noble, et de forme rare : c'est un bas d'armoire à deux portes d'ébène unie, côtés cintrés en creux, pieds en toupie, colonnes d'angle cannelées, trois

tiroirs en retrait sur le dessus et tablette tirante pour écrire. De beaux masques de femme posés sur des draperies — un souvenir de la Renaissance finissante — ornent le haut des colonnes. C'était le bureau de Madame Adélaïde.

Même élégance un peu frêle, même sveltesse excessive des supports, même perfection méticuleuse des bronzes chez le Rhénan Adam Weisweiler. Plus jeune que Carlin — il fut admis à la maîtrise en 1778 — et dans une certaine mesure son imitateur, il s'inspirait lui aussi des



Phot. Giraudon.

Fig. 532. — Meuble à hauteur d'appui, en laque du Japon. Estampille de M. Carlin. (Musée du Louvre.)

balustres et caryatides d'une légèreté paradoxale chers aux décorateurs de Pompéi. Ses meubles authentiques sont rares : le Louvre en possède un, la Collection Wallace et celle du roi d'Angleterre, chacune un; quelques autres sont épars dans des collections britanniques et françaises. Le bureau plat à pupitre mobile qu'il fit pour Marie-Antoinette est un des plus délicats joyaux de notre collection nationale. Un très beau laque du Japon forme le pupitre; la ceinture est curieusement ornée de sphinges ailées et guirlandes en bronze doré se détachant sur fond d'acier; les pieds sont de minces caryatides-gaines de bronze prolongeant des pieds en carquois, cannelés en spirale, que réunit un entre-jambes à boucles portant en son milieu une corbeille dorée, feinte de vannerie. Cette petite

table est vraiment conçue comme un bijou : une monture presque entièrement métallique semble faite surtout pour mettre en valeur un laque précieux. La plupart des meubles de Weisweiler qui subsistent ont déjà nettement certaines caractéristiques du style Empire : en effet, il exerça son métier jusqu'en 1809.

Guillaume Beneman (selon l'orthographe de son estampille) ou Benneman (comme il avait coutume de signer) supplanta Riesener vers 1785 comme principal fournisseur de la Couronne pour les meubles les plus importants et les plus somptueux. Il était resté plus allemand que son rival, et cela se voit, dit-on, à la pesanteur et à l'inélégance de la plupart de ses ouvrages. Mais ces défauts sont-ils bien les siens? Il semble avoir été plutôt un exécutant qu'un créateur : tels meubles signés de lui ont été faits sous la direction du sculpteur Hauré, d'autres, d'après les dessins de Dugourc, de Lalonde ou, plus tard, de Percier. Il est surtout connu comme auteur de plusieurs grosses commodes ou meubles à hauteur d'appui, en acajou, qui sont au Louvre et à Fontainebleau. Les proportions en sont massives; la façade, que flanquent, si le meuble est de plan rectangulaire, des colonnes cannelées puissantes comme des tours ou d'épais faisceaux de piques portés par des griffes de lion, est couverte d'une décoration de bronzes dont le parti d'ensemble, très hardi, ne tient aucun compte de la division en tiroirs ou vantaux. Tantôt un large cintre en anse de panier délimite un panneau qui semble d'une seule pièce, orné qu'il est en son milieu d'une grande plaque en biscuit de Sèvres (fig. 555), qu'entourent des rinceaux d'une richesse inouïe, mais dont le détail, trop ténu, n'est pas à l'échelle, ou bien d'un trophée d'armes plus largement traité (meuble d'appui à Fontainebleau); tantôt, dans un cadre rectangulaire, le chiffre de la reine, fait de guirlandes fleuries, est accosté d'admirables tiges de lis et de rameaux de myrte (dessertes provenant de la salle à manger de Saint-Cloud), ou des colombes aux ailes palpitantes, posées sur les attributs de Cupidon, au milieu des roses (commode à côtés cintrés, autrefois aux Tuileries). De tels meubles semblent cacher comme une honte qu'ils puissent servir à quelque chose.

Ferdinand Schwerdfeger — encore un Allemand de naissance — clora la liste des principaux ébénistes qui aient travaillé pour Louis XVI et Marie-Antoinette. Il fut chargé d'exécuter le serre-bijoux monumental que la Ville de Paris offrit à la reine en 1787 et qui est aujourd'hui exposé au palais de Versailles, où il inspire aux badauds une admiration exagérée. Sur ce cabinet d'acajou à trois portes et trois tiroirs, supporté par deux groupes de quatre pieds en faisceaux de flèches un peu minces pour sa masse, la richesse de l'ornementation est excessive, et l'accumulation des matières diverses ne va pas sans quelque disparate : bronzes dorés importants, dont quatre caryatides à chapiteaux ioniques, symbolisant

les saisons, et trois figures allégoriques qui forment le couronnement de l'édifice et portaient jadis une couronne royale, camées de biscuit de Sèvres bleu et blanc, minuscules gouaches sous verre et panneaux d'ornements, également peints sous verre, par le miniaturiste Degault; encadrements de nacre de perle.... On a voulu que le dernier mot de l'art du meuble fût dit ici, toutes les ressources en étant employées; mais le but a été dépassé.

On voudrait savoir quels artistes modelèrent en cire les ornements qui sont la lumineuse parure de ces beaux meubles Louis XVI, et quels fondeurs, ciseleurs, doreurs les exécutèrent avec cette maîtrise qui nous



Phot. Giraudon

Fig. 533. — Meuble à hauteur d'appui. Estampille de G. Beneman.

(Musée du Louvre.)

émerveille. Chose surprenante, il existe à cet égard beaucoup de conjectures et surtout des attributions traditionnelles par trop simplistes, mais fort peu de certitudes, — la comptabilité des Menus Plaisirs, le *Journal* du Garde-Meuble restant presque toujours muets. Des cuivres d'applique sont-ils très fins et d'une ciselure délicatement fouillée? On les déclare « de Gouthière » ou, plus prudemment, « attribués à Gouthière », tout au moins « dignes de Gouthière » : c'est commode. Mais plusieurs autres bronziers, notamment Thomire dans la première moitié de sa carrière, avaient tout à fait sa manière, avec une virtuosité de ciselet égale à la sienne, et travaillaient d'après les mêmes modèles. Pour les meubles de Beneman seuls nous avons quelques précisions : on sait que, lorsqu'il travailla pour la Couronne, il eut comme collaborateurs Martin, Michaud et Boizot, modeleurs; Bardin, Forestier, Thomire, Ravrio, ciseleurs; Feu-

chère et Galle, doreurs. Riesener à ses débuts s'adressa au modeleur Duplessis; plus tard, à Charbonnier et Forestier sûrement; de toute probabilité, à Thomire et à Bardin, puisqu'ils étaient ciseleurs du Garde-Meuble; à Gouthière aussi, la chose est vraisemblable. Il serait imprudent de rien dire de plus.

D'autres ébénistes de cette époque mériteraient mieux que le peu de place que nous pouvons leur donner ici; en première ligne Claude-Charles Saunier, Jean-François Leleu, René Dubois. Les deux premiers se ressemblent à certains égards : leur manière est ample et simple, classique : les lignes de leurs meubles ont beaucoup de fermeté et un caractère tout architectural. Ils procèdent volontiers par grandes surfaces calmes de placage uni (bois de rose, acajou moiré, sycomore finement ondé) dont les contours géométriques sont tracés par des baguettes d'ornements courants en bronze doré; les chutes et frises sont faites de motifs à l'antique d'un assez fort module : des consoles, des triglyphes, des postes, des grecques, des entrelacs; tout cela d'une sobre et parfaite tenue, non sans froideur. Par contre, un beau secrétaire à abattant de Saunier (Collection Wallace), généreusement orné de trophées et de bustes de femmes en bronze sur des marqueteries à architectures et à fleurs, est tout voisin de la grande manière de Riesener. Leleu, fournisseur de la cour, de la maison de Condé, de Mme du Barry, est plus sec peut-être, mais de beaux bronzes, bien à l'échelle, sont répartis sur ses commodes et secrétaires avec un tact parfait.

René Dubois (qui, associé avec sa mère veuve, usait de l'estampille paternelle *J. Dubois*) travailla pour Marie-Antoinette et pour Catherine de Russie. C'était un artiste plus personnel que les précédents; certains de ses ouvrages ont une pointe de bizarrerie fort agréable. Il était, davantage que la plupart de ses confrères, doué de fantaisie et d'esprit créateur : témoin deux chefs-d'œuvre de la Collection Wallace, une table-bureau peinte en vert d'eau pâle, aux pieds surmontés de sirènes-caryatides de bronze, à double queue entrelacée, dont la souplesse de modelé est admirable, et qu'accompagne son serre-papiers, couronné d'exquises figurines de bronze que l'on a pu attribuer à Falconet; et une commode cantonnée des mêmes caryatides et ornée, sur fond de laque noir, d'une sorte de grand réseau de lignes brisées, ou *traits de Jupiter* vaguement chinois. Dubois ornait souvent ses meubles de grisailles peintes feignant des bas-reliefs.

Il faut enfin signaler que Levasseur et Montigny ont fait autre chose que des pastiches de Boulle : de bons meubles d'acajou, d'ébène et de citronnier associé à l'amarante, froids, mais d'une exécution irréprochable, — et nommer Schlichtig, Cosson et Péridiez, dont les œuvres ont été jugées dignes du Louvre.

Les sièges. — D'une façon générale, on peut dire que les sièges, au dernier tiers du xviiie siècle, se font plus petits, moins enveloppants et douillettement confortables; les longues lignes sinueuses, indéfiniment variées, s'assagissent et se soumettent aux lois de la géométrie : les pieds sont droits, presque toujours *en carquois* et cannelés; les dossiers, cintrés *en cabriolet* ou non, sont ovales, en fer à cheval, rectangulaires, ou s'élargissent en trapèze vers le haut et s'échancrent aux angles supérieurs : on les dit alors *en chapeau*. Les bras des fauteuils et canapés ne sont plus ordinairement *reculés*: ils portent sur des consoles qui, au lieu de prendre appui sur les traverses de côté, partent du sommet des pieds antérieurs, puis s'incurvent en arrière pour dégager le devant du siège et permettre l'étalage des jupes à grands paniers. Quand les supports des bras sont en retrait, ce ne sont plus des consoles, mais des balustres tournés, tout droits; et, vers la fin de l'époque Louis XVI, on voit ces balustres, reportés en avant, continuer directement les pieds. En plan, le siège a la forme d'un trapèze, cintré ou non sur le devant, d'un fer à cheval; ou encore il est circulaire.



Phot. G. audon.

Fig. 534. — Fauteuil. Bois doré, par Ph. Poirié. Tapisserie de Beauvais, d'après Boucher et Oudry.

(Musée du Louvre.)

Cette structure des sièges n'est pas exempte de monotonie, et bien souvent un fauteuil d'une délicate beauté — nous ne parlons que du bois — ne diffère d'un fauteuil vulgaire que par une sculpture meilleure ou de simples détails de construction, tels que la ligne de raccord plus heureuse des bras avec les montants du dossier ou d'un dossier en médaillon avec les pieds de derrière. Une nouveauté — peut-être due à quelque influence anglaise — fut, pour les sièges légers, de ne plus en garnir le dossier, mais de le faire tout en bois ajouré, avec un motif de balustre plat, d'urne, de palmette, de chiffre même, et le plus souvent de lyre.

Le premier menuisier en sièges de l'époque, tant par ses qualités exceptionnelles d'inventeur de formes que par la beauté des sculptures qu'il exécutait souvent de sa main, est sans contredit le Bourguignon Georges Jacob, qui reçut la maîtrise dès 1765, mais vécut jusqu'en 1814 et créa presque jusqu'à sa mort. Innovateur hardi, esprit très ouvert, attentif

même à ce qui se faisait hors du royaume, ennemi de la spécialisation comme de la routine, il fit aussi de l'ébénisterie (des meubles marquetés à la manière de Boulle portent son estampille), et sa vogue fut telle que ses ateliers de la rue Meslée étaient, aux dernières années de l'ancien régime, les plus importants de Paris. Il fit la mode plus souvent peut-être qu'il ne la suivit : maint détail des sièges, non pas seulement *Empire*, mais même Louis XVI, fut, avant de devenir banal, une trouvaille personnelle de Georges Jacob. Il faut dire que sa fantaisie créatrice alla quelquefois jusqu'à une excentricité de formes et une surcharge d'ornements symboliques peu recommandables; mais, d'autre part, peu de meubles, pour prendre un exemple, sont d'une plus pure beauté que la célèbre console aux sirènes ailées, en bois doré, qui est au Louvre.

Jean-Baptiste Sené, dit *l'aîné*, est le seul menuisier du temps dont les ouvrages puissent rivaliser, sans toutefois les égaler, avec ceux de Jacob le père. Son goût très pur, mais moins personnel, et son exécution sans défaut lui valurent d'être le principal fournisseur de la Couronne pour les sièges, lits, consoles et paravents : le grand lit de parade de Marie-Antoinette, à Fontainebleau, sortit de ses ateliers. Quant à celui de Louis XVI, dans la même maison royale, il avait été exécuté, sous la direction du sculpteur Hauré (comme celui de la reine), par Jean-Baptiste Boulard, qui travailla souvent pour Versailles, Saint-Cloud, Fontainebleau, Bagatelle. On peut juger de son talent d'après un petit fauteuil tout simple, blanc et or, que possède le Musée du Louvre : la pureté de lignes et la justesse de proportions en sont merveilleuses. Les mêmes qualités, là encore allant jusqu'à l'exquis, paraissent dans les sièges des deux Pluvinet, Philippe et Louis, probablement père et fils. Philippe Poirié a signé les bois, vraiment dignes des admirables Beauvais, d'après Boucher et Oudry, qu'ils encadrent, du fameux mobilier de salon dont s'enorgueillirent les Collections Double et Chauchard (fig. 554), avant qu'il trouvât son asile définitif au Louvre.

La fin du style Louis XVI. — Pour peu qu'on étudie les origines du style dit *Empire*, on s'aperçoit bien vite qu'il était entièrement formé avant 1804 et que ses éléments principaux existaient déjà dans le mobilier français avant même qu'éclatât la Révolution. Croire que ce style est né sous Napoléon Ier est une aussi grosse erreur que de faire de David un peintre du début du XIXe siècle, alors que le *Serment des Horaces* fut exposé au Salon de 1785, ou d'attribuer à quelque imitateur de Percier et Fontaine la construction de l'actuel lycée Condorcet (couvent des Capucins d'Antin), lequel date de 1780. Prenons quelques exemples. Des palmettes grecques, d'un dessin grêle et sec, et un fronton à acrotères de tombeau antique se voient sur une commode de Weisweiler antérieure à 1789; des carya-

tides faites d'une gaine quadrangulaire d'où se dégagent, en bas, deux pieds humains, et en haut, un buste de femme surmonté d'une haute corbeille en bronze doré, motif Empire, s'il en fut, flanquent la façade d'un meuble à hauteur d'appui de Beneman (au Louvre), qui date du règne de Louis XVI. De la même époque est une paire de bonheurs-du-jour d'ébène, exécutés par Bernard Molitor pour la Couronne : ici, c'est l'architecture même du meuble qui est dans le goût nouveau; carré comme une caisse, il est porté par quatre piliers à section carrée et arêtes vives, ornés d'un maigre thyrse en bronze; ces pieds s'appuient sur un socle également carré, brutalement anguleux; les palmettes grecques en frise, les caryatides à corbeilles s'associent encore, sur ces bureaux de dame si peu féminins, à des panneaux de laque noir et or.... On pourrait multiplier indéfiniment les exemples : sphinx ornant des fauteuils sculptés par G. Jacob pour Marie-Antoinette; consoles portées par des jambes de biche surmontées de petites sphinges assises; tables rondes, dites *athéniennes*, qui sont des trépieds romains exactement copiés....

Les lignes se raidissent de plus en plus, les grandes surfaces de placage uni sont toujours davantage en faveur; on se met à les orner en leur milieu de motifs isolés en bronze doré au mat, griffons affrontés, Victoires porteuses de couronnes, groupes mythologiques très symétriques, traités en bas-relief sans fond; de mesquines rangées de rosettes et d'étoiles remplacent les frises de postes et d'entrelacs, démodées quoique « antiques » elles aussi; les rosaces d'acanthe sculptées au haut des pieds de sièges ou de tables cèdent la place à des marguerites rudimentaires : tout cela quand règne encore la souveraine de Trianon.

Par les ruines qu'elle causa brusquement et l'anéantissement de la meilleure clientèle des ébénistes, par la suppression des excellentes disciplines de la maîtrise, — dans un autre ordre d'idées, par la passion fanatique qu'eut cette génération pour une antiquité conventionnelle et par son affectation d'austérité républicaine, la Révolution ne fit que précipiter un mouvement déjà commencé vers la pauvreté de style, une construction plus rudimentaire, une raideur guindée, une imitation pédantesque et d'ailleurs impossible de ce mobilier gréco-romain qui nous est si imparfaitement connu par les peintures de vases, les bas-reliefs et les vestiges exhumés des cendres pompéiennes. Le vieux Georges Jacob, d'après les croquis de David, exécuta pour l'atelier du peintre jacobin des meubles qui prétendaient être « étrusques »; la Convention lui commanda pour la salle de ses séances tout un mobilier à l'antique : les dessins en avaient été établis par deux jeunes architectes encore obscurs, Charles Percier et Pierre Fontaine.

Ceux-ci, architectes et décorateurs du plus haut mérite, devaient, près de vingt années plus tard, se faire les théoriciens du genre nouveau, dans

la préface de leur *Recueil de décorations intérieures* : mais ce style, ou cette dégénérescence du style Louis XVI, existait déjà en 1795.... Comme toujours, la doctrine est venue après coup justifier ce qui avait été fait en pratique. Elle est simple et radicale, cette doctrine : « On se flatterait en vain de trouver des formes préférables à celles que les Anciens nous ont transmises, tant dans les arts du génie que dans ceux de la décoration ou de l'industrie.... Si l'étude de l'antiquité venait à être négligée, bientôt toutes les productions industrielles perdraient ce régulateur qui seul peut donner à leurs ornements la meilleure direction, qui prescrit, en quelque sorte, à chaque matière, les limites dans lesquelles doivent se resserrer ses prétentions à plaire, qui indique à l'artiste le meilleur emploi des formes, et fixe leurs variétés dans un cercle qu'elles ne devraient jamais franchir. » Et, si le mobilier et la décoration antiques doivent toujours nous servir de modèle, c'est qu' « on y voit régner le pouvoir de la raison ».

C'est, comme on voit, dans le paisible domaine de l'acajou et de l'or moulu, du jacobinisme tout pur. Pour le XVIIIe siècle, Percier et Fontaine n'ont que dédain et dérision : « Le XVIIIe siècle fait reconnaître son goût mesquin, faux et insignifiant dans les dorures de ses boiseries, dans les contours de ses glaces, dans le chantourné de ses dessus de porte, de ses voitures, etc., comme dans le *mixtiligne* de ses bâtiments et le maniéré des compositions de ses peintres. » Ils ont, non seulement pour Cressent ou Gaudreau, mais même pour Riesener ou Carlin, le mépris indigné d'un David pour un Watteau et un Fragonard ; mais de telles fureurs ne sont que l'aboutissement des protestations « philosophiques » de 1760 contre notre admirable style Louis XV, le plus français qui fût jamais.

Le meuble a l'étranger. — N'ayant ici la place que d'effleurer à peine un sujet aussi vaste, nous nous bornerons à dire quelques mots du meuble en Angleterre, en Allemagne, en Suède et en Italie. On peut affirmer d'une façon générale qu'au XVIIIe siècle le mobilier de luxe, dans tous les pays d'Europe, est plus ou moins tributaire du goût français : on importe un peu partout des meubles fabriqués à Paris, qui sont imités directement, ou bien l'on s'inspire des gravures des ornemanistes français, chaque pays les adaptant à son goût propre.

Le pays qui eut alors le plus d'originalité, un véritable style à lui en fait de décoration intérieure et d'ameublement, est aussi celui qui posséda la plus belle école de peinture avec la française : la Grande-Bretagne. Elle subit bien des influences continentales : hollandaise, française, italienne, chinoise, mais elle sut traduire en bon anglais ce que disaient les autres. On est convenu de diviser en gros l'histoire du meuble britannique au XVIIIe siècle en trois périodes dites *Reine-Anne*, *Chippendale*

et *Sheraton*; mais ces dénominations ne répondent à rien de précis : la première période comprend approximativement les règnes de Guillaume III, de la reine Anne et de Georges I[er] (de 1689 à 1727). Chippendale (1717 ou 1718-1779) et Sheraton (vers 1750-1806) ont bien été de grands menuisiers-ébénistes; mais, l'estampillage n'ayant pas été pratiqué en Angleterre, il n'existe presque aucun meuble qui puisse leur être sûrement attribué; ils nous sont connus, ainsi qu'ils l'étaient d'ailleurs de leurs contemporains,



Phot. Vict. and Alb. Museum

Fig. 535. — Petit canapé. Angleterre, époque de la reine Anne.
(Victoria and Albert Museum, Londres.)

beaucoup plus comme dessinateurs de modèles que comme exécutants : et l'on sait quelle distance il y a du modèle gravé au meuble réalisé.

Il est probable que le Hollandais Guillaume III d'Orange fit venir en Angleterre des artisans de son pays pour meubler ses châteaux; en tout cas, il favorisa en Angleterre le goût des Pays-Bas. Celui-ci est dominant dans le style Reine-Anne; mais le style hollandais était lui-même influencé par le chinois : c'est ainsi que les sièges et les commodes qui se faisaient à Londres vers 1715 avaient des pieds très contournés, élargis du haut, terminés en bas par un épatement caractéristique ou une patte d'oiseau tenant une boule, dont l'origine est évidemment chinoise : ce n'est pas du tout le pied de biche français (fig. 535). La marqueterie

touffue, claire sur fond de noyer, la structure de certains grands meubles, armoires dans le haut, commodes ventrues dans le bas : voilà encore l'apport hollandais. Mais ce qui est bien anglais, ce sont les dossiers de sièges tout en bois — jamais on n'a beaucoup aimé, en Angleterre, avant le XIXe siècle, les dossiers garnis — avec, en leur milieu, un *splat* (pièce verticale, mince et cambrée) alors plein et d'un contour souvent très élégant; c'est la netteté un peu tranchante des silhouettes; c'est le goût des beaux placages bien veinés, qui élimineront assez vite la marqueterie; ce sont les vitrines à porcelaine, dont les vitres sont maintenues par de fines baguettes de bois au dessin capricieux.

A partir de 1725, bien plus tôt que sur le continent, l'acajou arrive en abondance à Londres et détrône le noyer, même pour les sièges. Alors se constitue le style très composite dit *Chippendale*; Thomas Chippendale n'y est pour rien, puisque alors il est encore enfant. Des meubles « chinois » ont des contours anguleux, des traverses découpées à jour, des panneaux en treillis de petits bois d'un dessin géométrique et sec; des meubles « gothiques » présentent ces arcatures à redents et ces motifs de fenestrage imités ou plutôt parodiés de l'architecture ogivale finissante, que nous connaîtrons à notre tour, un siècle plus tard, sous Louis-Philippe. Au sommet des armoires et vitrines, les frontons interrompus se recourbent en double S. Le rôle de Chippendale est de perfectionner ces données, d'alléger surtout et de rendre plus élégantes les formes déjà consacrées, auxquelles il associe certains éléments du style français contemporain. Il tente aussi des pastiches complets de nos sièges Louis XV : ce ne sont que de mauvaises caricatures. Son grand mérite, c'est l'invention de tant de jolis motifs de dossiers à jour, si variés, d'une souplesse et d'une harmonie de lignes souvent exquises, quand il ne multiplie pas à l'excès les nœuds et entrelacs de rubans.

Chippendale à la fin de sa carrière dut se mettre au genre « antique », pour suivre une mode qui se développait en même temps des deux côtés du détroit. C'est en 1762 que James Stuart, l'architecte antiquaire, revenant de Grèce et d'Italie, commença à publier ses *Antiquités d'Athènes*; en 1759, William Chambers, fort éclectique, préconisait à la fois le genre chinois et le gréco-romain dans *La Partie décorative de l'Architecture civile*. Une année auparavant, l'Écossais Robert Adam, qui, avec son frère James, allait jouer un si grand rôle dans l'architecture anglaise, était revenu, tout nourri d'antiquité, d'un long séjour en Italie. Adam fit exécuter par divers menuisiers, le vieux Chippendale, George Hepplewhite, et plus tard Thomas Sheraton, des meubles dessinés exprès pour les maisons que son frère et lui bâtissaient dans un très délicat style soi-disant néo-grec où se fondaient des apports français, italiens et pompéiens. Les dessins de meubles de Robert Adam ont été conservés; ils

sont tantôt « très Louis XVI » et tantôt « très Empire », pour parler à la française : les palmettes grecques, les urnes funéraires, les cassolettes sur trépieds y rencontrent les griffons et les sirènes. Quant aux meubles anglais fabriqués de 1760 à 1800, ils se font légers jusqu'à la gracilité ; leurs lignes sèches, leur moulurations nette, leurs corniches menues, leur décor extrêmement simple, — pas de bronzes dorés, peu de marqueteries, celles-ci à éventails de citronnier ombrés au feu, sur acajou, — leurs beaux placages vernis en acajou de choix ou citronnier : voilà qui est de la distinction la plus raffinée. Les sièges de Hepplewhite sont charmants : dossier à cadre en écusson, dont le haut se bombe en « bosse de chameau », ou en écusson renversé, ou en œuf ; dans ce cadre, un motif svelte et pur, finement taillé dans l'acajou : les trois plumes du prince de Galles, un vase élancé, des draperies légères, des épis.... Les accotoirs ne sont pas garnis, les pieds sont en carquois, en gaine terminée par un dé ou simplement droits et carrés, et alors réunis par des barreaux. Un peu plus tard, cet étrange Sheraton, ébéniste plus théoricien que praticien, et prédicant baptiste, grand rédacteur de *tracts* pieux, dessinait des sièges qui ont autant de délicatesse, mais des formes plus carrées, moins souples. Pour porter la légèreté de ces sièges à son comble, souvent on ne les garnissait pas : ils étaient simplement cannés. Les petits meubles élégants et féminins, consoles, commodes en demi-lune, bonheurs-du-jour à cylindre (ceux-ci de forme toute française), se faisaient en citronnier décoré de fraîches peintures, des guirlandes de roses et des médaillons à personnages dans le genre antique et sentimental de la tendre Angelica Kaufmann. Telles étaient les consoles que Nelson, amoureux de la belle Lady Hamilton, lui envoyait en présent....

En Allemagne, nous n'aurions pas un artiste de grand talent à signaler, s'il n'était juste de rendre à ce pays David Rœntgen, que l'on a coutume de ranger parmi les ébénistes français. A proprement parler, il n'y a pas de style allemand, en ébénisterie, au XVIIIe siècle. On imitait le genre français, et on l'imitait mal. Chacun sait combien, en toutes choses se rattachant aux idées, aux lettres et aux arts, ce qui venait de France était goûté à la cour de Prusse : il en était de même dans les autres cours allemandes. En Bavière, par exemple, un élève de Robert de Cotte, l'architecte-ornemaniste Cuvilliès, était au service de l'Électeur Max-Emmanuel et publiait en 1758 un recueil de modèles sous le titre de *Civil Baukunst Werk*, qui répandit partout le style Louis XV. C'est du *rokoko* français que prétendaient faire pour Frédéric II Melchior Kambly, Zurichois, quand il combinait sur une commode aux formes trop rondes sur des pieds trop grêles le lapis, l'écaille noire, les incrustations d'argent et un fouillis de bronzes, au reste d'une belle exécution, — et le Bavarois Spindler, en écrasant sous une trop riche parure d'argent les belles mar-

queteries à fleurs et rubans qui revêtent la commode du cabinet de travail, au Nouveau Palais de Potsdam. Mais au style Louis XV ils ne prenaient guère que ses défauts, en les exagérant. Tels d'entre eux devaient le faire jusqu'au grotesque, comme Christian Lehmann, qui travailla surtout au Danemark.

C'est en fait de marqueterie que les ébénistes allemands étaient des maîtres : cette technique était traditionnelle depuis longtemps outre-Rhin, et elle fut portée au dernier degré de perfection par David Rœntgen, de Neuwied en Rhénanie. Fils d'ébéniste, il eut tout jeune le double génie de la mécanique et de la peinture en bois de rapport. Il ne fut guère *francisé*, malgré de longs séjours à Paris où il reçut la maîtrise en 1780 et fut nommé ébéniste-mécanicien de la reine. Il n'avait qu'un dépôt rue Saint-Martin; ses ateliers étaient à Neuwied. La composition de ses meubles aux mécaniques surprenantes est lourde et pauvre; les bronzes n'ont que peu de mérite, comme on en peut juger d'après le bureau de Louis XVI, qui est dans la bibliothèque du roi à Versailles, et d'après celui de Catherine de Russie, que le baron de Schlichting a légué au Louvre. Il avait du moins le mérite de n'être pas le singe de ses confrères français. Mais ses marqueteries sont admirables. Il avait inventé de remplacer les ombres noircies au feu et les traits gravés au burin par de menus fragments de bois foncé, taillés et agencés avec une habileté prodigieuse : il arrivait ainsi à des effets très vigoureux, et vraiment artistiques. Il traitait de cette manière des sujets compliqués, scènes paysannes, scènes chinoises, paysages.... Mais ce qui est mieux, ce sont les motifs de fleurs et de rubans qu'il composait avec une liberté très personnelle, et dont l'élégance n'a rien de tudesque : le grand Riesener lui-même devait, sur ce point, lui rendre les armes.

L'art français du meuble n'a été compris nulle part aussi bien qu'en Suède : les artistes de ce lointain pays en avaient si bien pénétré les principes qu'il est facile de confondre leurs œuvres avec celles des ébénistes français : témoin le magnifique cabinet de marqueterie, conservé à Chantilly, que le roi Gustave III avait offert au prince de Condé avec une collection de minéraux, œuvre de Georg Haupt, et la commode du même, dont les bronzes sont si beaux, au Musée Victoria and Albert. Haupt avait étudié son art à Paris, puis à Londres. S'il est le premier des ébénistes suédois, plusieurs de ses compatriotes, les Eckstein, les Iversson, ont, comme lui, fait des meubles Louis XVI d'un style irréprochable; mais ce qui est plus surprenant, car l'imitation de nos meubles Louis XV a toujours porté malheur aux étrangers qui l'ont tentée, certains autres comme Nils Dahlin, Mathias Engstrom ont su créer dans le genre rocaille des commodes et bureaux de très bon goût.

Par contre, le goût italien fut alors si différent du nôtre qu'il nous

faut un véritable effort pour reconnaître équitablement les qualités d'un marqueteur comme le Turinois Pietro Piffetti, compatriote de Juste-Aurèle Meissonnier, avec lequel il n'est pas sans affinités, ou un sculpteur comme Andrea Brustolon, Vénitien. Piffetti, premier ébéniste du roi de Sardaigne, faisait de l'*intarsia* de nacre, d'ivoire et de métaux sur écaille ou ébène ; il modelait et ciselait lui-même ses bronzes, comme André-Charles Boulle. Son étonnante virtuosité, au service d'une imagination sans frein, se déployait en exubérantes rocailles et en scènes à nombreux personnages se détachant en blanc sur noir. Ses élèves et imitateurs se sont appliqués, au milieu du siècle, à adapter la technique de Boulle aux formes contournées du rococo italien. A ces outrances méridionales s'oppose l'élégance sobre et déliée du Milanais Giuseppe Maggiolini, qui, dans la seconde moitié du siècle, couvrit de marqueteries très fines, exécutées suivant la technique de Rœntgen, des meubles dont le style est plutôt français qu'italien. Rien de plus frais et de plus souple que ses gerbes de fleurs en bois de rapport.



Phot. Alinari

Fig. 536. — Andrea Brustolon : Fauteuil.
(Académie des Beaux Arts, Venise.)

Parmi les sculpteurs de meubles, il faut mettre hors de pair Andrea Brustolon, dont le goût nous paraît souvent détestable, mais qui attaquait le bois avec une vaillance étourdissante pour y tailler des nègres et des troncs d'arbre, des dragons, des serpents et des singes qui étaient des pieds et bras de fauteuils, des torchères, des placets... (fig. 536).

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages généraux. — A. de Champeaux. *Le Meuble*, tome II, 1885, in-8°. — H. Havard. *Dictionnaire de l'Ameublement...*, 1887-1890, 4 vol., in-4°. — L. Metman et G. Brière. *Le Musée des Arts Décoratifs. Le Bois*, 2e partie (s. d.), in-fol. — É. Molinier. *Histoire générale des Arts appliqués à l'Industrie...*, tome III, gr. in-4°. — Comte François de Salverte. *Les Ébénistes du XVIIIe siècle*, 1923, in-fol. — H. Vial, A. Marcel et A. Girodie. *Les Artistes décorateurs du Bois*, 1912.

France : Mlle M.-J. Ballot. Charles Cressent, sculpteur, ébéniste, collectionneur (*Archives de l'Art français*, nouv. pér., t. X, 1919). — F. Benoit. *L'Art français sous la Révolution*

et l'Empire, 1897. — J.-F. Bimont. *Principes de l'Art du Tapissier*, 1774, pet. in-8°. — Oliver Brackett. *Victoria and Albert Museum. Catalogue of the Jones Collection* (Part. I. Furniture). 1922, in-4°. — H. Clouzot. *L'Ameublement français sous Louis XV*, 1912, in-4°. — H. Clouzot. *Les meubles du XVIIIe siècle*, s. d., in-8°. — M. Cordier. *La Chine en France au XVIIIe siècle*. 1910. — Lady E. Dilke. *French Furniture and Decoration in the XVIIIth century*. 1901, in-4°. — C. Dreyfus. *Musée du Louvre. Le Mobilier Français. Époque de Louis XV*, 1 vol.: *Époque de Louis XVI*, 1 vol., 1925 (Planches, avec introd.). — C. Dreyfus. *Musée du Louvre. Catalogue sommaire du Mobilier et des Objets d'art du XVIIe et du XVIIIe siècle*, 1922, in-12. — E. Dumonthier. *Le Mobilier National. Bois de sièges*, 1915, in-fol. — E. Dumonthier. *Les Sièges de Georges Jacob*, 1921, in-fol. — E. Dumonthier. *Les Sièges de Jacob frères*, 1922, in-fol. — R. de Félice. *Le Meuble français sous Louis XIV et la Régence*. 1921, in-12; *Id. sous Louis XV*, 1919, in-12; *Id. sous Louis XVI et l'Empire*, 1920, in-12. — J. Guérin. *La Chinoiserie en Europe au XVIIIe siècle*, 1911, in-fol. — J. Guiffrey. *Les Caffieri*, 1877. — H. Havard. *Les Boulle* (Coll. *Les Artistes célèbres*), s. d., in-4°. — E. Hessling. *Le Mobilier Louis XV au Musée du Louvre*, 1910, in-fol. — E. Hessling. *Le Mobilier Louis XVI au Musée du Louvre*, 1908, in-fol. — P. Lafond. Une famille d'ébénistes français : les Jacob (*Bulletin de la Société des Beaux-Arts des départements*, 1894). — P. Lafond. *L'Art décoratif et le Mobilier sous la République et l'Empire*, 1900. — H. Lefuel. *Georges Jacob*, 1924. — P. Mantz. Les Meubles au XVIIIe siècle (*Revue des Arts Décoratifs*, 1884). — É. Molinier. *La Collection Wallace. Meubles et objets d'art français...*, s. d., in-fol. — É. Molinier. *Le Musée du Louvre. Le Mobilier français*, s. d., in-fol. — É. Molinier. *Le Mobilier royal français aux XVIIe et XVIIIe siècles*, 1902, gr. in-4°. — Seymour de Ricci. *Le Style Louis XVI. Mobilier et décoration*, 1913, in-4°. — J. Robiquet. *Gouthière, sa vie, son œuvre*, 1912. — D. Roche. *Le Mobilier français en Russie*, 1914, 2 vol. in-fol. — A.-J. Roubo. *L'Art du Menuisier... en meubles*, 1772, 4 vol., in-fol. — *Illustrated Catalogue of the Furniture... in the Wallace Collection*, 1920, in-8°. — *Livre-Journal de Lazare Duvaux*, publié par L. Courajod, 1873, in-4°.

Allemagne, Angleterre, etc. : D. Bierens de Haan. *Houtsnijwerk in Nederland*, 1921, in-4°. — Dr J. Böttiger. *Kungl. Hofschatullmakaren och Ebenisten Georg Haupt*, 1901. — K. W. Clouston. *The Chippendale Period of English Furniture*, 1897. — R. S. Clouston. *English Furniture of the XVIIIth century*. — R. Dohme et C. Gurlitt. *Möbel aus den Kgl. Schloessern zu Berlin und Potsdam*, 1889. — Ferrari. *Il Legno nell' Arte Italiana*, 1910, gr. in-8°. — D. C. Finochetti. *Della Scultura e Tarsio in legno dagli antichi tempi ad oggi*, 1873. — R. Graul. *Das XVIII. Jahrhundert Dekoration und Mobiliar*, 1905. — F. J. Laking. *The Furniture of Windsor Castle*, 1905. — F. Luthmer. *Deutsch Möbel...*, 1905, in-8°. — Percy Macquoid. *A History of English Furniture*, t. III et IV, 1905, in-fol. — L. de Mauri. *L'Amatore d'Oggetti d'arte e curiosità*, 1907. — J. Munro Bell. *Chippendale, Sheraton and Hepplewhite*, 1900. — E. Singleton. *Dutch and Flemish Furniture*, 1907, gr. in-4°. — K. Sluytermann et A. M. Cornette. *Intérieurs anciens en Belgique*, 1912. — K. Sluytermann. *Intérieurs anciens en Hollande*. — Terme. *L'Art ancien au pays de Liége*, 1905.

Recueils de planches : R. et J. Adam. *Decorative work* (réimpression). — Aubert Parent. *Cahier de meubles de différentes formes, cahier de douze meubles.... Cahier de meubles contenant six lits...*, s. d. — Bichard. *Recueil de meubles ornés d'un très nouveau goût...*, s. d. — J.-F. Boucher fils. *Cahiers de modèles d'ameublement*, s. d. — *Le Cabinet des Modes, ou les modes nouvelles décrites d'une manière claire et précise*, s. d. — Th. Chippendale. *The Gentleman's and Cabinet maker's Director*, 1754-1759. — F. de Cuvillier. *Livre de tables de différens dessins...*, 1745. — J.-C. Delafosse. *Nouvelle iconologie historique ou attributs hiéroglyphiques*, 1768 : *Décorations, sculptures et ornements divers...*, s. d.; *Recueil relatif à l'ameublement*, s. d. : *Œuvre. Dessins d'époque Louis XVI exposés au Musée des Arts Décoratifs*, 1920. — G. Hepplewhite. *The Cabinet Maker's and Upholster's Guide*, 1788 (réimpression). — J.-B. Huet. *Œuvre de différents genres*, s. d. — De Lalonde. *Œuvres diverses de Lalonde.*, s. d.; *Ier Cahier de nouveaux lits*, 1789; *Chaises et canapés*, s. d.; *Nouveau cahier de pieds de tables*, s. d.: *Cahiers d'ameublement*, s. d. : *Cahiers de meubles et d'ébénisterie*, s. d.; *Cahiers de meubles dessinés par La Londe...*, s. d. — M. Liard. *Recueil de différents meubles garnis*, 1762. — J.-A. Meissonnier. *Œuvre*, s. d. — J.-F. de Neufforge. *Recueil élémentaire d'Architecture*, 9 vol. (ve Vol., 1765). — N. Pineau. *Recueil des œuvres*, s. d. (réimpression). — N. et D. Pineau. *Les dessins du Musée et de la Bibliothèque des Arts décoratifs... publiés par Léon Deshairs...*, 1911. — L. Prieur. *VIIIe cahier de meubles et trumeaux*, s. d. — P. Ranson. *1er et 2e cahiers de lits à la mode*; *Nouveau cahier de lits à la mode*; *4 cahiers de meubles à la mode*: *Lits à la mode* (réimpression, s. d.). — Salembier. *Cahiers d'ornements*, s. d. — N. Sheraton. *The Cabinet maker's and Upholster's Drawing Book*, 1791 (réimpression). — J. B. Toro. *Livre de tables de diverses formes*, s. d. — Van Ysendyck. *Documents classés de l'art dans les Pays-Bas*, 1880-1889, 7 vol.

TABLE DES MATIÈRES

CHAPITRE X

L'ARCHITECTURE EN FRANCE DANS LA SECONDE MOITIÉ DU XVIIIe SIÈCLE

par René Schneider.

DU VOYAGE DE SOUFFLOT EN ITALIE (1750) AUX BARRIÈRES DE LEDOUX (1786)

LES TRENTE DERNIÈRES ANNÉES LA VELLÉITÉ ARCHÉOLOGIQUE

CHAPITRE XI

LA PEINTURE FRANÇAISE DANS LA SECONDE MOITIÉ DU XVIIIe SIÈCLE

par Louis Réau.

CARACTÈRES GÉNÉRAUX

CHAPITRE XIII

L'ARCHITECTURE ET LA SCULPTURE EN ANGLETERRE AU XVIIIe SIÈCLE

par le Comte Paul Biver.

CHAPITRE XIV

LA PEINTURE ANGLAISE AU XVIIIe SIÈCLE

par Henry Marcel.

CHAPITRE XVII

LA GRAVURE AU XVIII[e] SIÈCLE

par Mlle Jeanne Duportal.

CHAPITRE XVIII

LA TAPISSERIE AU XVIII[e] SIÈCLE

par Léon Deshairs.

CHAPITRE XIX

LE MOBILIER AU XVIII[e] SIÈCLE

par Roger de Félice.

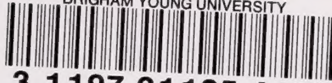
TABLE DES GRAVURES

DANS LE TEXTE

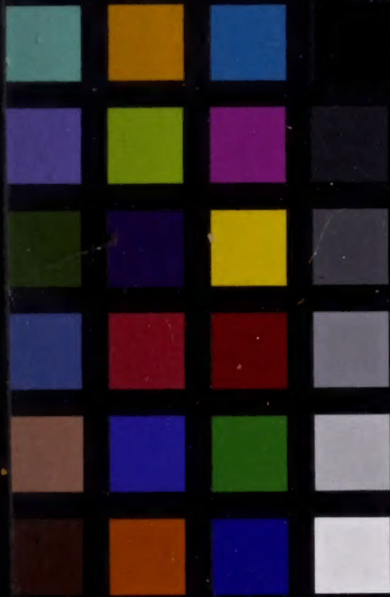
TABLE DES PLANCHES

HORS TEXTE

89664. — Paris. Imprimerie Lahure, 9, rue de Fleurus.


BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
3 1197 21185 4176


7
8
9
10




6
7
8
9
10
11


20

